



...la nivel standard
cinematografic al industriei de consum
care personalitatea creatorului
și accentuează caracterul de confecție
(Punny Girl)

valoarea lor literară. În aceste condiții se înțelege că raportul dintre literatură și cinema este, mai ales, în versiunea americană (dar și în alte țări occidentale) oarecum degradat. Diferit cumva e inversul acestui raport

adică de la cinema la literatură. Aici nodul devine strâns și aceleași elemente sînt de fapt nedemonstrabile, dacă nu se efectuează o scrupuloasă analiză textuală. În parte, clasicul exemplu de «maturitate imagistică» al lui Dos

Passos înseamnă că cinematograful oferă modele de narativitate care, direct sau indirect, au o influență revelatoare asupra: a) noii concepții despre timpul narativ; b) despre structura construcției psihologice a personajului; c) despre afirmarea unei linii narative esențialmente fenomenologică; d) despre afirmarea (și cu timpul ajungînd să prevaleze în dialoguri) a unui ton modest, cotidian, realist, în locul vechiului dialog «literar». Nu este de neglijat faptul că, dincolo de influențele reciproce, povestirea cinematografică și povestirea literară traversează actualmente o criză a narativității și că această traversare comună a crizei povestirii a avut o influență în ce privește evoluția mai lentă a cinematografului în raportul dintre cele două forme de expresie artistică.

Buñuel a căutat întotdeauna să suprapună viziunea cineastului peste viziunea literatului (Cîinele Andaluz)



Lino MICCICHE

Milano '76
filmul
și
literatura
FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Literatura și film o confruntare în care

Cunoscutul critic Joseph Curley face istoricul relațiilor dramatice ale filmului american cu literatura, de la începuturile sonorului pînă azi



N-ar fi nimic șocant dacă am compara relația dintre literatura populară și cinematograful american cu nașterea, creșterea și pînă la urmă, stingerea unei pătimișe povești de dragoste. La prima lor întîlnire, cei doi parteneri par făcuți unul pentru celălalt, nenumărate lucruri le sînt comune și respectivele lor forțe pot fi, reciproc, sursă și sprijin. Dar astăzi cinematograful american poate fi considerat partenerul nefericit, într-o îndelungă întovărășire în care se simte sufocat, atît de normele stilistice cît și de legile unei literaturi de care a fost legat multă vreme. O privire asupra diferitelor genuri de literatură populară, care au fixat tiparele industriei cinematografice americane, va putea revela o crescîndă împotrivire față de aceste norme prestabilite.

Pentru operativitate, studiul de față își propune să urmărească două dintre cele mai tipice și tradiționale genuri de literatură populară, cu corespondențele lor cinematografice — romanul polițist și westernul — iar în încheiere se va opri pe scurt la relațiile noi apărute, în colaborarea, de fapt neîntreruptă, dintre literatura și filmul american.

Romanul polițist și filmul de largă audiență

Nu este, desigur, o simplă coincidență faptul că romanul polițist — una dintre cele mai populare modalități ale literaturii americane — constituie o sursă permanentă pentru realizatorii de filme de largă audiență. Cînd este reușit, romanul detectiv «tare» conține cam

tot ce-și dorește cititorul: flux narativ intens și rapid, portretizări concise și credibile, multă atmosferă, cu discuții în cabinete în care tai fumul cu cuțitul, primejdii nenumărate, moartea la tot pasul pe străzi cufundate în ceață ș.a.m.d. Mai important însă decît toate acestea este simțul etic care domină genul: caracterul implacabil al codului moral al omului ce reprezintă legea, al eroului care luptă de unul singur și se ridică deasupra trăirilor obișnuite. El intră în joc sigur de succes și e de partea dreptății, oricare ar fi prețul (această trăsătură este de asemenea valabilă pentru western, de care ne vom ocupa mai jos).

Narațiunea detectivă de calitate face corp comun cu tot ceea ce este mai specific filmului: acțiune, plasticitate și concretețe. Criticul cinematografic american Pauline Kael observă că «*Șoimul maltez*» — cartea cea mai cunoscută a lui Dashiell Hammett (care are ca erou pe cel mai popular detectiv american, Sam Spade) — e scrisă atît de cinematografic, încît poate fi socotită de-a dreptul un scenariu de film. Versiunea din 1941 a *Șoimului maltez*, care a însemnat totodată și senzaționalul debut regizoral al lui John Huston, a transpus de altfel riguros cartea pe ecran și a stabilit o corespondență directă între textul literar și tipologia cinematografică. Humphrey Bogart este astfel acel detectiv dur și insensibil, care o trimite înapoi gratiilor pe cea doamnă a misterelor — Mary Astor — pentru că cineva trebuie să plătească; Sidney Greenstreet devine aici creierul bandei de răufăcători, în timp ce Peter Lorre este complicele din rețeaua vechiului continent, etc.). Filmul preia din carte atît agitația specifică a

unui mare oraș, cît și acele elemente ce-i vor conferi lui Bogart trăsăturile lui de star: o anume detașare superioară, umorul dulceag, cinismul sec materializat în interesul nedismulat al lui Spade pentru bani.

Această versiune din 1941 a *Șoimului maltez* constituie și astăzi un exemplu elocvent al compabilității stilistice dintre romanul polițist și film. Mai există însă două versiuni anterioare acestora — mai puțin cunoscute și mai puțin reușite — care demonstrează cît de mult i-a trebuit Hollywoodului ca să ajungă să extragă pe deplin elementele cinematografice din structurile literare. Primul *Șoim maltez* a fost realizat în 1931 și n-a prea fost văzut de multă lume. Rolurile principale erau deținute de două vedete ale anilor '30, astăzi aproape uitate: Ricardo Cortez și Bebe Daniels. Scurt timp după aceea, în 1936, a apărut versiunea lui Warner Bros, care a ignorat elementele cinematografice existente în opera literară sau le-a dat o interpretare aparte, schimbată. Rezultatul — *Satana a înflînt o doamnă* — a fost deosebit de deosebit de deosebit: menea un film despre care nu se vorbește decît ca despre una dintre acele oribile pelicule în care a jucat Bette Davis înainte de a deveni vedetă. (Bette Davis interpreta rolul pe care avea să-l joace în 1941 Mary Astor, Sam Spade se numea Ted Shayne și era interpretat de un actor astăzi dat uitării, Warren Williams. Rolul lui Sidney Greenstreet era încredințat actorului Alison Skipworth, iar șoimul din titlu a fost înlocuit de un corn de berbec dolidora de bijuterii. Nimeni nu mai pricepea nimic.)

Anul 1975 a adus filmul care ar putea în sfîrșit să-i redea pacea suferită lui Sam Spade sau măcar să-l îngroape pe *Șoim* odată pentru totdeauna. Aceasta a patra adaptare, numită *Pasărea neagră*, este o farsă pe cont propriu, avîndu-l ca interpret principal pe Georges Segal (unul dintre cei mai buni actori americani de comedie ușoară, care interpretează aici rolul fiului lui Sam Spade;

...nul american: ...rbitru este publicul



După o carte considerată de Coppola la primă lectură «atît de îngrozitoare încît nu a putut-o citi pînă la capăt», unul din cele mai mari succese comerciale: Naşul cu Marlon Brando

el tot mai caută acea blestemată pasăre, dar fără succesul tatălui său). Modul cum a fost conceput acest ultim film este caracteristic pentru perioada în care a fost realizat: spre deosebire de **Şoimii** anteriori, actuala **Pasăre neagră** pulverizează convenţiile dramatice pentru care precedentele versiuni se concuraseră pînă la ridiculizare. Astăzi, cînd termenii limbajului cinematografic cunosc o schimbare atît de drastică, filme ca **Păsărea neagră** par să se răzvrătească mai mult sau mai puţin împotriva anilor de sclavie faţă de limbajul literar

Un exemplu poate şi mai concludent în această privinţă îl constituie adaptarea din 1973 a cărţii lui Raymond Chandler, «Lungul rămas bun». Eroul acestei cărţi, Philip Marlowe, este numai cu un pas în urma lui Sam Spade (ca popularitate), în timp ce Raymond Chandler este unul dintre cei mai ecranizaţi autori americani. Adaptarea aceasta din 1973, semnată de Robert Altman (cel mai inovator regizor american), reprezintă, ca şi **Păsărea neagră**, un film de pulverizare a convenţiilor tradiţionale ale literaturii. Dar, spre deosebire de **Păsărea neagră**, **Lungul rămas bun** se bazează pe ritm, portretizare şi atmosferă, elemente absolut contemporane şi exclusiv cinematografice. Filmul reprezintă o repudiare totală a convenţiilor literare, o anihilare a tot ceea ce reprezenta Chandler şi romanul său poliţist. Aceasta a fost o confruntare directă pe plan estetic, formulindu-se fără echivoc termenii bătăliei între cele două mass-media: cartea şi filmul.

Westernul şi spiritul justiţiar

Mitologia folclorică şi moralitatea individualistă — ambele elemente caracteristice ale ficţiunii poliţiste — apar de asemenea ca surse nelipsite ale unui alt gen esenţialmente american: westernul. Apropierile dintre cele două genuri sînt evidente. Ambele au un erou central căruia i se opune altul — precis caracterizat şi el: cel rău. Detectivul şi eroul cowboy sau om al legii sînt expresia unei morale sociale timide, dar scopul profund onest al comportamentului eroilor este în măsură să ne atragă admiraţia. Ca şi în filmul poliţist, atmosfera este elementul





O carte scrisă atât de cinematografic, încât poate fi socotită, din capul locului, un scenariu de film: «Șoimul maltez» de Dashiell Hammett (versiunea din 1941, debutul lui John Huston, cu Humphrey Bogart, Mary Astor și Peter Lorre)

mentează. De exemplu, o însemnată contribuție la această mitologie a adus-o John Ford, cel dintâi care a dat expresie tradiției westernului pe ecran, prin acea vastă epopee a «frontierman-ului». El a constatat, de pildă, convenția dramatică după care «cel bun» poartă pălărie albă (pentru prima oară, John Wayne în 1939, în **Di-ligența**), iar «cel rău» poartă pălărie neagră.

Aceste elemente ale mitologiei westernului sînt probabil cel mai bine materializate într-un film din 1953 — considerat un summum al genului și care se întîmplă să fie o adaptare a unui foarte popular roman al timpului, **Shane** de George Stevens. Este povestea unei familii de fermieri pornită spre Vestul încă sălbatic, ca să cul-



A patra adaptare a «Șoimului»; Pasărea neagră, pulverizează convențiile dramatice pentru care se concuraseră, pînă la ridiculizare, versiunile precedente

cheie al experimentului literarocinematografic al westernului, iar dreptatea triumfă totdeauna în conflictele dintre bine, rău și conștiința individuală, precis delimitate.

Elementele mitologiei westernului sînt cu mult mai profund în-

rădăcinate în tradiția americană decît cele ale romanului polițist și, la drept vorbind, filmul western nu se inspiră unilateral și exclusiv din literatura populară de tip western, ci din întreaga tradiție folclorică existentă, pe care o și ali-

tive pămîntul. Jack Palance (actorul care în filmul american a conturat poate cele mai nocive și mai malefice personaje) juca

*N.T.: Frontier-man = pionier al Vestului

aici rolul perfidei căpetenii a unui grup ce caută să-i împiedice pe fermieri să ocupe locurile bune de pășunat; popularul actor Alan Ladd era străinul în alb, cunoscut sub numele de Shane, avînd menirea să-i nimicească pe răufăcători și să ocrotească munca fermierilor. Filmul acesta a redus mitologia westernului și caracterologia eroilor la elementele de bază: binele și răul, aflate într-o titanică împotrivire, în care dreptatea învinge și apoi eroul dispare; bunătatea nativă a omului simplu și orizontul nesfîrșit, elemente la fel de importante ale mitologiei naționale ca și binele și răul.

Sfidarea directă a tradiției literare, care situa **Pasărea neagră** și **Lungul rămas bun** unul lîngă celălalt, se întîlnește în unele westernuri mai recente. În acest sens, este cît se poate de semnificativ un film din 1972, realizat de Lamont Johnson și intitulat **Duelul**. Filmul are ca personaje centrale doi pistolari bine înarmați în vîrstă (interpretati de Kirk Douglas și de cîntărețul american «folk» Johnny Cash) care se învoiesc să se ia la întrecere, într-un ultim duel cu pistoalele, spre a vedea — așa cum spune legenda — care e cel mai iute trăgător aflat în viață. De la început și pînă la ultima scenă, filmul acesta este o sistematică demitizare a westernului american: cei doi eroi au îmbătrînit, lucru nemaiîntîplat unui erou de legendă; duelul cu pistoalele nu are loc pentru onoare sau dreptate, ci pentru o glorie deșartă și pentru cîștig pecuniar (lupta e o competiție cu public și cîștigătorul încasează gajul). Lucru încă mai șocant, la sfîrșit, cîștigătorul este cuprins de remușcări cînd îl anunță soției celui învins deznodămîntul. Moartea devine aici o realitate și, pînă la urmă, învingătorul este izgonit din oraș de către concetățenii lui, dezamăgiți pentru că, de fapt, el săvîrșise o crimă. Cu toate că e îndoielnic că vreun alt film recent a mers pînă într-atît de departe în împotrivirea sa față de structurile literare ale legendei americane, e totuși evidentă tendința regizorilor actualei cinematografii americane de a se dezbăra de cătușele oricăror forme vechi ori prestabilite ce le-ar putea împiedica propria evoluție.

În 1971, Robert Altman și-a adus contribuția la această cauză cu un film care nu seamănă cu nimic din cinematograful american al anilor '70. **McCabe și Mrs. Miller** avea să-i ofere lui Warren Beatty (cel

ce jucase, cu patru ani mai înainte, în **Bonnie și Clyde**) rolul unui antreprenor din secolul trecut, care cîștigă la cărți un mic orașel din Vest, unde își propune să înființeze un bordel, principala sursă de venit a așezării. Doamna Miller (interpretată de actrița britanică Julie Christie, aici probabil în cel mai bun rol realizat de ea pînă în prezent) poposește în acest oraș ca să-l ajute pe McCabe să pună pe roate afacerea. Altman stabilește astfel o formă nouă de replică, într-un gen bine definit, desființînd orice normă tradițională, spre a face loc unei experiențe

care sfidează orice canon prestabilit. **McCabe și Mrs. Miller** este, chipurile, o ecranizare, dar filmul e în egală măsură experiment și exercițiu. Altman și alți artiști de talia lui caută în ultimă analiză să foreze profunzimea sentimentelor, spre a afla o expresie mai proaspătă a tradiției. Dar, deși Pauline Kael și alți critici de aceeași notorietate au considerat filmul o capodoperă, el nu s-a bucurat de succes comercial — cum nu s-a bucurat nici **Lungul rămas bun** sau **Pasărea neagră**



Elementele mitologiei westernului sînt mult mai profund înrădăcinate în tradiția filmului american decît cele ale romanului polițist (foiletonul tv. Marele Chaparral)

— toate reprezentînd, de fapt, o orientare pentru care publicul larg nu e încă, în mod cert, destul de pregătît.

Ecranizări, ecranizări, ecranizări

O seamă de ecranizări recente ale unor romane extrem de populare au avut neobişnuitul privilegiu de a deveni nu numai mari succese comerciale, ci şi foarte apreciate opere cinematografice.

Naşul (1972) are la bază un roman de Mario Puzzo, pe care Fran-

Tendinţa dominantă a noii generaţii de regizori americani este de a dezvălui în spirit critic tabloul vieţii sociale

cis Ford Coppola (regizor şi coscenarist, unul dintre cei mai apreciaţi cineaşti tineri americani) l-a găsit, la o primă lectură, atît de îngrozitor, încît nici nu l-a putut citi pînă la capăt. Romanul abordează — folosind mijloacele cele mai

senzaţionale ale thriller-ului de serie — intrigile uzate ce se termină cu crime în sinul unei «familii italiene» stabilită în America. Prima reacţie a lui Coppola, în calitate de regizor, a fost să dea la o parte convenţiile literare patentate, care



La intervale regulate, romanul lui Scott Fitzgerald «Marele Gatsby» a revenit în atenţia ecranizatorilor. De fiecare dată, abordat dintr-un alt unghi. În 1974, Marele Gatsby al regizorului englez Jack Clayton a fost «un film retro» (scenă din film cu Mia Farrow şi Robert Redford)



Un exemplu tipic, un summum al genului western: Shane cu Alan Ladd, turnat în 1953, după romanul lui George Stevens



După cartea unuia dintre cei mai ecranizați autori americani de «policier»-uri, Raymond Chandler, filmul lui Robert Altman repudiază convențiile literare și marchează, fără echivoc, termenii bătăliei între cele două mass-media: cartea și filmul (Lungul rămas bun cu Mark Rydell și Elliott Gould)

nu numai că împiedică progresul artei cinematografice, dar dăunează însuși scrisului american. Iar dincolo de poleiala de doi bani a cărții, Coppola a descoperit analiza făcută devotamentului «familiar», setei de putere și acelei atât de specifice înclinații a acestui grup etnic pentru minuțioasa punere în scenă a violenței. Abordînd cartea cu aptitudine de scriitor, Coppola a dilatat din roman tot ceea ce era mai bun, realizînd probabil cea mai edificatoare analiză a psihologiei crimei din întreaga istorie a filmului american. **Nașul** a fost premiat de critica americană (chiar dacă unii i-au reproșat că seamănă cu filmele negre din anii '30, lucru pe care Coppola a căutat stăruitor să-l evite), iar publicul a apreciat faptul că ceea ce îi plăcuse în carte fusese tratat cu atîtă inteligență în film. Filmul a devenit, la un moment dat, cel mai mare succes de casă al tuturor timpurilor.

În fine, în 1975, unul dintre cele mai importante evenimente ale anului cinematografic l-a constituit transpunerea cinematografică a unui roman de mare prestigiu al anilor '60, «Zbor deasupra unui cuib de cuci» de Ken Kesey. Admiratorii acestei cărți au trebuit să aștepte 13 ani pînă cînd a fost ecranizată de regizorul Milos Forman, pentru o companie americană. Într-un fel, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** duce cinematograful american înapoi, spre vremurile mai vechi, cînd o carte de succes asigura în mod automat succesul de public al ecranizării. Toată lumea a fost atît de încîntată să vadă pe ecran **Cuibul de cuci**, încît nu și-a dat seama că filmul rata ideea cărții. Paradoxal, Forman a greșit încercînd să aprofundeze momentele mai slabe ale cărții, datorită cărora ea se vinduse atît de bine de la bun început. Preocuparea lui Forman față de limbajul cinematografic a dus la o trădare a regulilor literare, cărora el li se subordonase prin însăși încercarea de a adapta cartea. Iar în măsura în care și-a propus, ca artist, o traducere cinematografică a unei opere literare bine definite ca gen, regizorul a fost obligat la un compromis. Cu toate astea, filmul s-a bucurat de succes în fața publicului cărui i se adresa, pentru că spectatorul obișnuit din America nu e încă dispus să repudieze tiparele literare prestabilite, de dragul unei estetici cinematografice în curs de cristalizare.

Joseph CURLEY

Milano '76
filmul
și
literatura
FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Literatura și film o colaborare



Spre sfîrșitul lui 1920, Béla Bálaș scria: «Trebuie oare să transpunem literatura în filme? Se poate oare transforma pictura în sculptură sau invers? E la modă astăzi să transformi romanele clasice în piese de teatru denumindu-le **montaje scenice**, ceea ce vrea să spună că nu sînt cît adevărat piese de teatru. Și nimeni nu poate nega că un asemenea montaj, fie el chiar reușit, nu înseamnă decît o sărăcire a operei inițiale. În fond, asta nu e decît o modă, un fel de a ieși din încurcătură».

Cu alte cuvinte, unul dintre cei mai mari și eminenți teoreticieni marxști ai cinematografului se declara adversarul adaptării operelor de proză sau dramatice, susținînd că aceasta nu ar face decît să sărăcească a 7-a artă. Discuțiile contradictorii privind adaptarea operelor literare n-au conținut. Astăzi, ca și atunci, împotrivirea e aceeași și există oameni care gîndesc că adaptarea este străină spiritului novator al cinematografului.

Acum cîțiva ani, în presa cinematografică sovietică s-a desfășurat o dezbatere crîncenă pe această problemă. Un critic din Moscova a întrebat dacă numărătele ecranizări după opere literare, ai căror martori am fost cu toții în ultima vreme, erau necesare pentru adevărata dezvoltare a cinematografului național. El se întreba și întreba dacă în acest fel nu sărăcim atît cinematograful, cît și literatura și teatrul. Răspunsul a fost următorul: «Da. Le sărăcim!» În articolul acestui critic, ca și în multe altele, se dădeau exemple de adaptări ratate, în care ideile ca și arta originalului fuseseră edulcorate și golite de sens. Dar în cursul aceleiași discuții, se auzeau și voci care demonstau eficiența ecranizărilor. Și pe bună dreptate. Multe filme sovietice, care astăzi sînt considerate drept evenimente cinematografice, au fost adaptări după opere literare. Copilăria lui Ivan de Andrei Tarkovski a fost ecranizarea unei povestiri a ti-

**Esential este să știi să folosești
experiența și tradițiile literaturii,
nu să ecranizezi ilustrativ
o operă de succes**



Există ecranizări care au izbutit să fie mari evenimente cinematografice: Hamlet de Kozințev cu Natașa Vertinskaia în Ofelia

mul sovietic: fructuoasă

nărului scriitor rus V. Bogomolov. **Soarta unui om** de Serghei Bondarciuk era adaptarea celebrului roman al lui Mihail Șolohov. Ca să nu mai vorbim de filmele lui G. Kozințev, **Hamlet**, **Don Quijote** și **Regele Lear**, apreciate de toți criticii.

Cinematografiile țărilor socialiste și capitaliste au făcut nenumărate adaptări după opere literare, și multe dintre aceste filme au devenit mari evenimente cinematografice, prin care însăși această artă și-a îmbogățit structura.

Criticul Boleslav Michalek, a-

nalizând problemele istoriei cinematografiei poloneze a ultimilor 20 de ani, observă că relațiile dintre scriitori și cinești sînt foarte strînse și tot atît de eficace. «N-aș exagera dacă aș spune că cinematograful polonez, sau măcar o bună parte a lui, și-a tras seva nu numai din realitatea înconjurătoare, dar și din literatura care a analizat această realitate, interpretînd-o. Nu spun acest lucru ca un reproș, ci fac doar încercarea de a găsi mecanismul autentic care animă și face să se dezvolte creația cinematografică».

Personal, cred că istoria fiecărei mari cinematografii ajunge la această concluzie.



Artistul complet — scenarist, regizor, interpret — garanție a unei reușite cinematografice complete:
Călina roșie de și cu Vasili Sukșin

Să ne amintim că una dintre capodoperele cinematografiei mondiale a anilor '20 a fost **Mama** lui Vsevolod Pudovkin. Pudovkin n-a făcut o adaptare ad-litteram a romanului lui Maxim Gorki, el a găsit echivalentul cinematografic al spiritului acestei opere. De altfel nu cred că există cineva care să poată nega caracterul novator, eminemamente cinematografic al acestui film.

În anii '30, cel mai important film sovietic era **Ceapaev**, al fraților Vasiliev. Tinerii cinești au realizat acest film după o nuvelă-document a fostului comisar din războiul civil, Dmitri Furmanov, al cărui erou era Vasili Ceapaev, generalul proletar. Personajul Ceapaev devenea în film mai viu, mai colorat decât cel din opera literară. Iată un caz în care legăturile dintre cinematograful și literatură sînt indiscutabil strînse și fructuoase. Bazîndu-se pe nuvela lui Furmanov, realizatorii au reușit să

creeze caractere și situații autentice, să arate viața cotidiană de pe front, adevărul despre războiul civil.

Voi mai da un exemplu, acela al unei adaptări extrem de fidele, care a marcat un moment important în dezvoltarea cinematografiei noastre, influențîndu-i stilul și structura. Este vorba de filmele **Copilăria mea și Universitățile mele**, în care Mark Donskoi a transpus scrupulos conținutul, stilul, spiritul și factura romanelor autobiografice ale lui Maxim Gorki, fără să schimbe nimic și realizînd totuși opere pe care critica le-a apreciat ca inovatoare din punct de vedere cinematografic.

Neorealismul italian a recurs foarte rar la adaptarea unor opere literare. Se poate însă vorbi despre o legătură strînsă dintre neorealism și o anumită parte a literaturii italiene sau din alte țări, fără a nega prin aceasta caracterul original al regiei și scenariilor neorealiste. În ce privește istoria cinemato-

grațiilor americane și franceze, ea ar fi aproape imposibil de analizat fără o apreciere obiectivă a rolului jucat de ecranizări.

Trebuie, de altminteri, subliniat că în istoria cinematografiei mondiale s-au realizat cam tot atîtea filme bazate pe adaptări după opere literare (proză sau dramaturgie) cît și după scenariile originale. De-a lungul istoriei cinematografului, s-au făcut și numeroase adaptări primitive ale unor opere literare geniale. Astăzi, lucrul acesta se întîmplă și mai frecvent, datorită televiziunii. Evident, e foarte regretabil. Și nu ne mirăm cînd auzim acele filipice înrîncenate împotriva adaptării operelor literare pentru ecran. Este o situație față de care critica de film chemată să apere valorile spirituale, trebuie să ia atitudine, combătînd ceea ce este primejdios pentru conștiința socială.

Interpretînd dialectic acest fenomen, nu pot să nu subliniez experiența istorică a cinematografiei sovietice, care a făcut multe ecranizări și s-a bizuit, în evoluția sa, pe acest gen de filme. Pe de altă parte, astăzi ne dăm seama mai bine decît în anii '20, '30 și '40 ce influență exercită filmul asupra literaturii și teatrului. Cu alte cuvinte, situația s-a răsturnat. Una dintre operele cinematografice cele mai reușite ale cinematografiei sovietice din anul 1975, **Prima de producție** (regia — S. Mikaelian, scenariul — A. Gelman), după un răsunător succes de public, a fost transformată în piesă de teatru și reprezentată în numeroase teatre din țară.

Legătura dintre literatură și cinematografie este indiscutabilă. Ea este fructuoasă și eficace, dacă cineastul este conștient de responsabilitatea pe care o are în fața artei sale și în fața publicului.

Mai trebuie spus că, în oglindirea realității, cinematograful nu este inferior literaturii. Cinematograful modern are toate mijloacele necesare pentru a face o analiză independentă, cu forță de generalizare. Pe de altă parte, experiența literaturii, întinsă de-a lungul întregii istorii a civilizației, nu poate fi neglijată. Literatura rămîne cel mai important factor formativ, de cultură, al artei moderne. Din acest punct de vedere, mi se pare mai importantă folosirea în cinematografie a experienței, a tradițiilor, a metodologiei și a tuturor descoperirilor literaturii, decît ecranizarea corectă a cutărei sau cutărei opere.

Vladimir BASKAKOV



În istoria cinematografului s-au făcut cam tot atîtea filme după opere literare, cît și după scenariile originale (Soarta unui om de război și cu Serghei Bondarciuk)

Milano '76
filmul
și
literatura

FIPRESCI
colocviu
inter-
național

Filmul japonez în întregime datorat literaturii

**În expunerea prezentată la colocviul
de la Milano,
Angelo Solmi, un reputat specialist european
în filmul nipon,
încearcă să doboare
prejudiciile occidentale
despre filmul japonez.**

Cîteva dintre revelații:

- 80% din filmele japoneze sînt ecranizări;
- celelalte 20% sînt și ele mai mult adaptări și readaptări de succese comerciale;
- la Tokio, Fellini ar fi șomer...



Cînd, în 1951, la Mostra de la Veneția, criticii și spectatorii occidentali au descoperit cinematograful japonez, prin **Rashomon**, ideile lor despre «mesajele» venite de la Tokyo erau mai degrabă confuze. În general, se credea că subiectul lui **Rashomon** și alte opere analoage, vazute la scurt interval, au fost inspirate din legende populare sau culte nipone. Unii susțineau că inspirația ar veni de la poezia medievală, alții credeau că de la teatrul «Nô» și «Kabuki», în sfîrșit, unii vorbeau despre iscusita contopire a unor episoade din istoria milenară a Japoniei.

Îmi amintesc că atunci cînd, în 1958, a fost proiectată, tot la Veneția, **Legenda lui Narayama** de Keisuke Kinoshita, toți cei de față susțineau încîntați și emoționați că această poetică și tragică legendă reflectă un vechi obicei japonez al marilor orașe, în care spectrul foamei făcea pe vîrstnici să se sacrifice în favoarea noilor

generații. Se discuta serios dacă «Narayama» era din 1200 sau din 1300. Cu doi ani înainte, se văzuse **Harpa birmană** de Kon Ichikawa și, în admirația generală, se întrebaseră cu entuziasm cine era acel extraordinar scenarist care a imaginat o poveste atît de poetică.

Legende antice? Nici vorbă!

Această situație a durat aproape zece ani. Apoi totul s-a prăbușit brusc și a ieșit la iveală adevărul, datorat mai cu seamă unui autor american care a trăit mult timp în Japonia, Donald Richie. El i-a lăsat înmărmuriți pe occidentali. Era, de altfel, un adevăr pe care japonezii nu-l tănuiseră, dar ei se temeau să nu ridă, aflîndu-l, colegii de la Soare Apune. Înainte de toate, s-a aflat din cărțile lui Richie (apărute după 1959), că în cinematografia japoneză nu existau practici subiecte originale (ca să fie mai clar, Fellini ar fi șomer la Tokyo). În al doilea rînd, s-a aflat că acel fard poetic fermecător și puțin neliniștitor care apărea în

«filmele cu costume» era de fapt o invenție modernă, ba chiar contemporană. Legende antice? Nici măcar în vis. Secolul al cincisprezecelea? Ar fi fost același lucru dacă acțiunea s-ar fi întîmplat în 1900. «Nô» și «Kabuki»? Arareori aceste modalități teatrale sînt folosite în cinematograf. Lovitura a fost foarte dură. Dar lecția a servit pentru a demasca multe locuri comune și pentru a impulsiona studiarea serioasă a fenomenului cinematografic japonez.

Acum nimeni nu se mai miră să afle că **Rashomon** sau **Poarta lui Rashi** sînt inspirate de două povestiri ale lui Ryonusuke Akutagawa, «În pădure» și «Rashomon», scrise în 1915, chiar dacă acțiunea lor a fost plasată în epoca Heian (secolul IX—XII). Nu exista niciun precedent istorico-legendar. Akutagawa a inventat totul. **Narayama** a fost inspirat de un roman al lui Fukuzawa, acela care ține seama (dar numai atît, după cum vom vedea) de elemente «Kabuki». Legenda nu e nici din 1200, nici din 1300, nu e nici măcar o legendă cu baze istorice. E pur și simplu imaginară. Niciodată bătrîni, în niciun loc din Japonia, nu s-au sacrificat pentru comunitatea înfometată, niciodată n-au fost duși de rude pe marginea craterului vreunui vulcan care, mai devreme sau mai tîrziu, avea să izbucnească. Faptul că subiectul **Harpei birmane** era identic cu o povestire cu același titlu, scrisă în 1947 de un profesor, Michio Takeyama, de la Universitatea din Tokyo, a trecut la început neobservat. Nuvela a fost citită întîmplător de regizorul Ichikawa în 1950 și el a hotărît să facă un film după ea. Takeyama nu fusese în război, nici Ichikawa (n-a îmbrăcat uniformă nici măcar o zi) și **Harpa birmană** n-a fost filmat în Birmania, ci în apropiere de Tokyo. Poate părea o exagerare: dar adevărul este că Shoji Yasui, interpretul celebrului perso-





Femeia nisipurilor: pictură în mișcare

naj Mizushima, nu fusese nici el soldat și, mai rău, nu știa nici să cînte la harpă. Muzica nostalgică și sugestivă a operei, mai curînd un ecou al vechilor cîntece populare, a fost scrisă de un faimos compozitor modern, Akira Ifukube, autor al «Rapsodiei japoneze» și al «Pădurii din nord».

Nici Enjo (Conflagrație) tot de Kon Ichikawa, prezentat la Veneția în 1959, nu are legătură cu vreo legendă veche. Filmul se inspiră dintr-un fapt divers banal, desprins din zările anului 1950, cînd un călugăr tînăr dăduse foc, într-un acces de nebunie, veneratului «pavilion de aur», un celebru

templu din Kyoto. Ziaristul și scriitorul Yukio Mishima a scris după această întîmplare un roman intitulat «Kinkakuji», transformat de Ichikawa într-un scenariu. Filmul n-a fost turnat pe fundalul adevăratului Kinkakuji, pentru că autoritățile religioase s-au împotrivit, într-un anume moment ele au interzis chiar să se turneze la Kyoto, încît a trebuit construită o machetă a templului.

A treia capodoperă a lui Ichikawa, **Focuri pe cîmpie** (Nobi), este și ea inspirată de un roman, «Ciu-datul război al soldatului Tamura» al lui Shohei Oooka, scris cu puțin înainte de apariția filmului (1959),

Filmul n-a fost turnat în Filipine, acolo unde evenimentul a fost localizat, ci la Hakone, o localitate în provincia Kanagawa, la sud-vest de Tokyo, aproape de mare. (Mai lipsea să spun că autorul n-a luptat nici în Filipine, nici în altă parte)

Important este ca publicului să-i placă subiectul

Lucrurile stau la fel cu aproape toate filmele cinematografului japoneze. Ele sînt, în proporție de șaptezeci-optzeci la sută, inspirate de opere literare moderne, chiar contemporane. Relația dintre cinematograful și literatură se constituie de aceea într-un mod cu totul special, în sensul că numai literatura, în formele cele mai variate, alimentează cinematograful — și, în mod special, literatura contemporană. Cele douăzeci la sută subiecte originale nu sînt nici ele cu totul originale, pentru că într-un fel sau altul, autorii de subiecte și scenarii și-au exercitat fantezia

— Există
vreun film japonez
important
care
să nu fie legat
de literatură?
— Numai excepții
care
confirmă regula:
Cei șapte samurai,
Insula...

mai degrabă în adaptări și refaceri.

Să vedem de ce, în cinematograful japonez, numai literatura și mai ales literatura contemporană (de nivel înalt, scăzut sau mediu) furnizează subiecte pentru film. Înainte de toate, trebuie spus că, în ciuda aparențelor, cinematograful nipon e un cinematograful sărac, care trebuie să realizeze filme cu preț redus și să-și chibzuiească fiecare metru de peliculă. Japonia nu are, ca Italia, Franța sau Statele Unite o piață mondială gata să primească, în sute de mii de săli, filme italiene, franceze sau americane. Piața niponă este modestă în afara Japoniei. Chiar și în inte-

rior este o piață precară, pentru că aici se desfac mai întâi filmele americane. De aceea producătorii gândesc în termenii profitului pur. Nu există mecenati. Un Fellini n-ar termina la Tokyo nici măcar un scurt-metraj.

Cum producătorii niponi trebuie să-și asigure cîștigul, realizarea de subiecte originale este un prea mare risc, dacă ele depășesc o proporție de zece la sută. În schimb subiectele deja experimentate și mai ales bine cunoscute de public, permit exploatarea unei slăbiciuni psihologice tipic japoneze, poate fără pereche la un popor de peste o sută de milioane. Spectatorii în Japonia se duc să vadă un film tocmai pentru că îi cunosc subiectul, fiindcă au citit cartea după care filmul s-a inspirat. Prezența staturilor, originalitatea temei și așa mai departe sînt mai puțin importante.

În ceea ce privește literatura comercială, aceasta are forma ei de maximă circulație în Japonia, prin reviste și ziare. Un cotidian ca

«Asahi Shimbun» are un tiraj de cincisprezece milioane de exemplare, absolut de neconceput în Occident. Revistele, foile comprimate și marile cotidiene publică fascicule-supliment scrise de romancierii cunoscuți. Romanele-foileton, dispărute cam de un secol în Occident, au o înflorire formidabilă în țara dela Soare-Răsare. A face un film după o astfel de povestire din «suplimentul literar» e un mod sigur de a realiza o operă bine primită de public. Producătorii nu lasă să le scape o asemenea ocazie. Cele mai populare dintre aceste romane — adesea foarte proaste — au cunoscut zeci sau sute de versiuni cinematografice. Evident, depinde de abilitatea autorului și a scenaristului să improspăteze aceste «remake»-uri, dezvoltînd unele aspecte, omițînd altele și așa mai departe. Important este ca publicul să cunoască subiectul, în linii generale, să-i placă și să nu-și bată capul cu prea multe complicații.

Un «best-seller» al lui Eiji Yoshi-

kawa, «Musashi Miyamoto», publicat în 1940, a fost ecranizat imediat de trei case producătoare, iar pînă azi a fost reluat în cel puțin o jumătate de duzină de ecranizări. Nu arareori se întîmplă că nici nu se termină publicarea în fascicule a unui roman și el este gata ecranizat. Aproape de necrezut — și totuși foarte adevărat — este cazul «Poveștii lui Heikē», tot de Yoshikawa, care continua să apară în ziare pe cînd circulau deja patru ecranizări ale sale. Una dintre dramele populare cele mai exploatare de cinematograful japonez e «Revanșa lui Yuki-no-jo», ecranizată de cel puțin zece ori, spre entuziasmul publicului.

Dincolo de preferința spectatorilor japonezi de a vedea opere inspirate după subiecte cunoscute, cantitatea enormă de adaptări literare se datorează operativității și costului lor scăzut. Trebuie să ținem seama că în Japonia scenaristul nu dispune decît de două săptămîni pentru scrierea unui de-



Sanjuro: prototipul de geniu al unui leit-motiv nesfîrșit



cupaj. Numai scenariștilor și regizorilor consacrați li se acordă, în mod excepțional, mai mult timp. În orice caz, toți sînt plătiți puțin. Asta nu înseamnă că scenariștii profesioniști sînt puțini (aproximativ o sută). Meseria e considerată foarte grea, pentru că bieții scenariști n-au timp nici măcar să-și corecteze textul, iar filmele încep să fie adesea turnate după un scenariu incomplet sau provizoriu. În fața acestor piedici, nu e de mirare că un regizor, pentru a face film, recurge, fără să se gîndească prea mult, la literatura de succes. Dealtfel autorii de «best-seller»-uri sînt cooptați în consiliile de direcție ale caselor producătoare, cărora de fapt le asigură producția.

Literatura de serie și literatura de calitate

Pînă acum am vorbit de literatura de serie, dar lucrurile stau la fel și pentru «jubun-gaku», adică literatura de calitate, contemporană. Pînă la al doilea război mondial, se recurgea la «jubun-gaku» foarte rar, dar după război «jubun-gaku» a devenit o adevărată mișcare cinematografică, obținînd succese artistice și de casă.

O altă greșală, în care au căzut în trecut criticii și cercetătorii occidentali, este aceea de a fi crezut că, în cinematografia japoneză, se fac ecranizări după piese de teatru. Această convingere s-a născut probabil din pricină că teatrul japonez se bazează pe două genuri («Nô și Kabuki») care, prin sugestivitatea lor, au frapat pe străini. Aceste presupuse adaptări se află numai în imaginația celor care cunosc cultura japoneză după ureche. În realitate, nici o operă «Nô» nu a fost vreodată transpusă pe ecran. Trebuie de altfel să spunem că azi puțini japonezi frecventează teatrul «Nô», marea lor majoritate știu că el există și atît. Se pot semna, într-adevăr, unele influențe ale teatrului «Nô» în filmele japoneze de nivel înalt, ca de exemplu *Tronul însîngerat* de Kurosawa, inspirat oarecum după «Macbeth», film în care machiajul actriței Isuzu Yamada (lady Macbeth), muzica, scena inițială a vrăjitoriei, amintesc de «Nô». Dar influența se limitează la atît.

Scăzută este și influența teatrului «Kabuki». Nici nu putea fi altfel, din pricina subiectelor sale cam lipsite de vlagă, a rostirii exagerate, a cîntecelor și dansurilor care se pretează prea puțin la o transpu-

nere cinematografică.

Unele elemente de «Kabuki» au fost utilizate în *Narayama* și în general în filmele cu costume. **Încăierarea Kabuki**, de pildă, are drept protagoniști spadasi, fiind tipică pentru tema celor «47 de vasali ronin». Cercetînd cu atenție, se pot totuși semna unele ale comediei «shimpa» în unele filme cu caracter sentimental. Influența majoră a teatrului japonez asupra cinematografului s-a rezumat însă la comedii «shingeki», bazate mai mult pe dialog decît pe acțiune și la «bunraku», adică teatrul de păpuși.

Cineva ar putea întreba dacă există un film japonez de oarecare importanță care să nu fie legat de literatură. Există totuși cîteva. E vorba, de exemplu, de **Puterea ascunsă** și **Cei șapte samurai** de Kurosawa, de **Insula** de Kaneto Shindo, elaborate după subiecte originale, semnate de Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto. Dar, în rest, cele mai vestite filme nipone derivă din romane sau nuvele. Astfel, **Povestirile lunii palide după ploaie**, în regia lui Kenji Mizoguchi, este inspirat de două povestiri din culegerea omonimă a lui Ueda Akinari (1734—1801), scriitor a cărui operă constituie unul dintre izvoarele literare cele mai

King-Kong evadează: un remake după filmul occidental





Cei șapte samurai: unul dintre puținele scenarii originale

vechi ale cinematografului japonez. **Viața lui O-Haru, doamnă elegantă**, tot de Kenji Mizoguchi (1952), este inspirat de un roman de Ihara Sikaku, localizat în secolul al șaptesprezecelea. **Poarta infernului** (1953), al lui Teinosuke Kinugasa, e realizat după o poveste a lui Kan Kikuchi; Trilogia **Condiția umană** sau **Nici o dragoste n-a fost mai mare** (1959—1961) de Kobayashi este extrasă dintr-un roman al lui Jumpei Gomikawa; Oshima își realizează în general subiectele după scriitorii Yamana, Yamada și Takeda.

În fine, pentru a nu face prea plicticoasă această enumerare am mai cita numai **Harakiri** (al cărui titlu original este **Seppuka**), pe care Masaki Kobayashi l-a turnat în 1963 după o nuvelă de Yasuhiko Tachigaki.

Quasimodo japonez

Se știe apoi că o mare cantitate de filme nipone se bazează pe opere ale literaturii europene și

occidentale în general. Literatura rusă din secolul trecut se bucură de cele mai multe sufragii. Ar lua prea mult timp explicațiile, încît ne mărginim să semnalăm caracterul romantic al eroilor din romanele rusești, care atrage atît regi-zorii cît și publicul nipon.

Hakuchi al lui Kurosawa (1951) nu este altceva decît «Idiotul» lui Dostoievski (deși mai mult decît Dostoievski, a făcut senzație, în cinematograful japonez, Tolstoi, mai ales cu «Învierea»). De obicei, numele personajelor străine sînt schimbate (ca și ambianța și alte amănunte), în scopul adaptării lor la gustul nipon. În cazul **Învierii**, s-a făcut excepție și eroina Katiușa, a rămas Kachusha (sau Kakusha, după o a doua transcriere). Ba există chiar un gen întreg inspirat de **Învierea**, adică «Kakusha-mono», care a lansat un tip de filme în care eroina se sacrifică în mod nobil, printre rîuri de lacrimi. Prima versiune a **Învierii** a fost turnată în 1914 de Kiyomatsu Hosoyama. În 1947, Satsuo Yamamoto a turnat

o versiune **Război și pace (Senso to heiva)** și cîteva nuvele ale lui Turgheniev și-au găsit și ele locul în istoria cinematografului japonez. Gorki se bucură deasemenea de mult interes. Kurosawa a realizat în 1958 **Donzoko (Declasații)**, înainte ca Duvivier să fi ecranizat aceeași operă sub titlul **Spre viață**.

Teatrul și literatura germană au de asemenea o autoritate deosebită în cinematograful japonez. După «Hoții» de Schiller a făcut un film Tatsuyasu Osone, în 1955. Uchida realizează în 1956 o versiune adaptată a lui **Wilhelm Tell**. Gerhardt Hauptmann «domnește», cum s-ar spune, în imperiul Soarelui-Răsare.

Literatura franceză e și ea destul de amplu prezentată. În 1933, Mizoguchi regizează **Maria no Oyuki (Fecioara din Oyuki)** după celebrul «Bulgăre de seux» al lui Mau-pasant; Yamamoto face în același an **Denenkokya-gaku**, adică **Simfonia pastorală** de Gide și, aproa-





O contemporanitate cu iz de ev mediu...

geki» este conflictul «giri-ninjo», adică dintre datorie și sentiment. Exemplul clasic al acestui conflict este problema «ishoku-ippan», adică «un loc de găzduire peste noapte». Omul care acceptă această situație — în general un samurai rătăcitor — este de obicei implicat într-o dramă teribilă, pentru că trebuie să fie recunoscător gazdei sale. Se întâmplă însă dimineța că el trebuie să participe, în favoarea gazdei, la un atac împotriva celui mai bun prieten al său, împotriva fostului său stăpîn sau a unei rude apropiate și așa mai departe.

Un alt caz clasic este relația «oyabun-kobun», adică «șef și subaltern», în care unul din subalterni trebuie, în virtutea unei tragice fatalități, să se opună stăpînului său, angajîndu-se într-un conflict

pe în același timp, apare **Emmei-in no Shemushi (Clopotarul din Emmei-in)**, care nu e altceva decît o versiune a romanului «Nôtre Dame» de Victor Hugo, cu un Quasimodo devenit repede celebru în Japonia. Un alt erou, dintre cei mai populari în cinematograful japonez, este Shirano Benjiro, adică **Cyrano de Bergerac** al lui Rostand.

Cît despre literatura anglo-americană, nu mai e nevoie să amintim **Tronul însîngerat** al lui Kurosawa, adaptare liberă după «Macbeth» de Shakespeare (și alte drame shakespeariene au fost ecranizate de autori mai puțin cunoscuți). În 1924, Mizoguchi a regizat **Kiro-no Ninato (Portul ceței)** după «Anna Christie» de O'Neill (abia mai tîrziu Greta Garbo interpreta acest rol în regia lui Clarence Brown.) Chiar și ciclul Robin Hood a fost atacat: **Robin-Fosso-no-yume**, adică **Visul lui Robin Hood**.

Dar cinematograful japonez se inspiră nu numai din opere literare străine, ci și din filmele unor cineaști occidentali. **Femeia care atinge picioarele** de Ichikawa este turnat după **Partida în patru** de Lubitsch. Filmele **Roido-mono** preiau tipul comic al lui Harold Lloyd, iar ciclul **Monroe-mano** cultivă genul Marilyn Monroe.

Unde stă originalitatea?

Filmul nipon, prin structurile sale intime, indiferent de originea subiectului, s-ar putea împărți în «gin-daigeki», adică filmul-in-costume-cu-conținut-feudal, și «gendai-geki», adică filmul contemporan. Elementul principal al genului «gendai-

Dodes'ka-Den și afișul său semnat tot de regizor





**Neorealismul în Japonia
(Omul cu rîcșă)**



Rashomon: filmul prin care europenii descopereau cineasta niponi

psihologic înspăimîntător în care el se macină îndelung. O altă situație clasică este «migawari» sau «substituția de persoană», atît de dragă teatrului latin al lui Plaut și Terențiu.

Înainte de război, «gendai-geki», cu subiecte din evul mediu, reprezenta aproximativ cincizeci la sută din producția japoneză. Astăzi, el ocupă numai un sfert din producție, cu tendințe de diminuare în fața genului contemporan «gendai-geki».

Filmele cu subiecte moderne sînt și ele de mai multe categorii. Există ciclul «haha-mono», adică «filmul despre mamă» cu caracter de dramă familială, în care mama suferă pentru soț și pentru fii. «Filmul despre soții» («tsuma-mono») este un alt gen foarte des abordat: soția

încearcă să-și descopere personalitatea și să și-o apere.

Totuși «tsuma-mono» nu se termină cu o tragedie: cei doi soți își dau seama, după multe peripeții, că se iubesc încă, spre bucuria publicului. De evidențiat este faptul că, atunci cînd filmul despre mamă se unește cu acela despre soți, ia naștere un nou subgen: «O-Namida chodai-eiga», adică «plîngeți, vă rog». Se înmulțesc de asemenea filmele despre gheșe.

Raporturile familiale, care domină în «gendai-geki», apar și în alte specii, ca «hi-geki» («comedie tristă»), în filmele cu gangsteri, în filmele despre funcționari, ș.a.m.d.

În fine, pentru a completa această analiză, merită să amintim genul «haiku», adică filmul liric, dedicat

exclusiv naturii. Imaginile sînt statice, sonorul este cvasi absent, în încadratură se văd ape, lacuri, fluvii, schimbări de anotimpuri. Tipice pentru acest subgen sînt **Primăvara tîrzie** (1949) al lui Ozu, **Vara tîrzie** (1951) și **După amiază de toamnă** (1962) tot de Ozu. Există și filme inspirate numai de ploaie sau de iarnă. Opere foarte plicticoase pentru un occidental, dar în fața cărora publicul nipon se extaziază. Iată o altă, dintre atît de numeroasele fațete ale cinematografului de la Soare-Răsare, a cărei complexitate e mult superioară față de ceea ce se cunoaște de obicei în lumea de la Soare-Apune.

Angelo SOLMI



Realitate posibil și impo

Participanți la colocviu:

D.I. Suchianu

Născut în 1895. Profesor universitar, scriitor, critic de artă. Și-a luat doctoratul la Universitatea din Paris. Cunoaște 6 limbi străine: latina, franceza, engleza, italiana, germana, spaniola. • Debută cu cronici de film în 1936, la **Adevărul literar și artistic**, continuându-și această activitate în revistele **Cinema**, **Viața românească**, **Contemporanul**, **România literară** ș.a. • Autor de cărți: **Curs de cinematograf**, **Marlene Dietrich**, **Erich von Stroheim**, **Vedetele de odinioară**, **Cinematograful, acest necunoscut**, **Filme de neuitat**, **Metamorfoze cinematografice**. • În anul 1974 primește Premiul de critică al ACIN, iar în 1975, Premiul de critică al Uniunii cineaștilor sovietici.



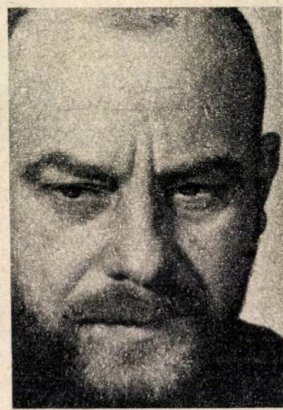
Ion Popescu Gopo

Născut în 1923. Absolvent al Academiei de arte plastice din București. Desene animate premiate la festivaluri naționale și internaționale: **Scurtă istorie** (Palme d'Or la Cannes), **Șapte arte** (Marile premii la Tours), **Homo sapiens** (Golden Gate la San Francisco) ș.a.m.d. Filme de ficțiune: **S-a furat o bombă** — Diplomă de merit la Edinburg — 1962, Premiul III la Salonul — 1962, **Pași spre lună** — Diplomă și Statueta Mascherini-Trieste — 1964, Premiul pentru regie la Mamaia — 1964, **De-aș fi Harap Alb** — Premiul pentru regie la Moscova — 1965, Premiul special al juriului la Mamaia — 1965 și altele. Președinte al ACIN, vicepreședinte al Asociației internaționale a filmului de animație — ASIFA. Artist Emerit, Laureat al Premiului de Stat.



Andrei Blaier

Născut în 1933, absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică din București în 1956, realizează, în calitate de regizor și uneori de scenarist, peste 30 de filme de lung și scurt metraj: **Diminețile unui băiat cuminte**, **Apoi s-a născut legenda**, **Pădurea pierdută**, **Ilustrate cu flori de cîmp**, **Cireșarii** (serial TV), **Prin cenușa imperiului**, **Racheta de argint**, **Acest joc numit rugby**, **Vinovații să răspundă**, **Universitatea românească**, **O cursă neobișnuită**, **Constructorul**, ș.a. Alte activități: spectacolul **«Privește înapoi cu minie»** de John Osborne, la Teatrul Bulandra; **«Discurs pentru o floare»** de Paul Everac și **«Autostop»** de Iosif Naghiu la televiziune. Consilier al cinecluburilor din București.



Reporter: Cu toții sîntem de acord că imaginea vieții în filmul artistic nu este o simplă fotografiere a realității. Totuși, uneori chiar din partea unor intelectuali de autoritate, filmul e acuzat de «tehnicism», motiv pentru care i se refuză calitatea de Artă cu A mare, i se neagă dreptul de a sta alături și la același nivel cu literatura și celelalte arte tradiționale. Iată de ce vă propunem să discutăm despre raportul dintre realitate și fantezie, dintre tehnică și artă, în lumea ecranului.

Punctul nevralgic al discuției

Andrei Blaier: Într-adevăr, dacă este să vorbim despre ceea ce legitimează în chip esențial filmul ca artă, cred că ați sesizat punctul nevralgic al discuției. Adevărul de viață nu se împlinește în act artistic decît prin invenție. Aceasta e cea care ridică realitatea la rangul de eveniment,

si fantezie, sibil în lumea ecranului

Florian Potra

Născut în 1925. Licențiat al Facultății de litere de la Universitatea din Roma; în anul 1973 și-a susținut doctoratul la Universitatea din București cu teza «Specificul național în arta filmului» ● Colaborator al cunoscutelor periodice «Secolul 20», «Contemporanul», «Cinema», «Steaua» și altele, traducător din Goldoni, Pirandello, De Filippo, V. Pratinoti etc., în ultimii ani i-au apărut în volum traduceri: Guido Aristarco — «Cinematografia ca artă» (1965); Italo Svevo — «Senilitate» (1973) ● Din bibliografia lucrărilor proprii, menționăm volumele: «Experiență și speranță» (1968) și «O voce din off» (1973) ● La Roma are sub tipar traducerea romanului «Craii de Curtea Veche» de Mateiu Caragiale.



descoperind în spatele «feliei de viață» semnificațiile, caracterele și relațiile dintre ele, adică miracolul existenței. Trecând din realitatea vieții în realitatea fanteziei (unde adevărul nu mai are valoare doar prin documentele ce-l justifică), artistul creează o altă lume, nouă, care nu mai e a realității știute, consemnate, și nici exclusiv a închipuirii sale, ci

este în același timp a amândorura. Toate acestea sînt valabile și în cazul filmului. Dar să vedem cum.

D.I. Suchianu: Dacă vorbim de percepție filmică, trebuie, cred, să nu uităm că ecranul, grație trucajelor care au desființat noțiunea de imposibil, oferă nu numai trecerea de la real la imaginar și viceversa, dar și fuziunea lor. Percepție și închipuire devin sinonime, desemnând lucruri identice. Aceasta l-a făcut pe Coc-teau să spună că cinematograful e totdeauna realist, căci plămăuirile cele mai fantastice noi le vedem cu ochii, exact așa cum luăm, prin simțuri, cunoștință de prezența unui scaun.

Această punere pe plan de egalitate a realului cu irealul, azi nu mai e «la modă»: pare ceva timid, sărac, puțin. Imaginarul e actualmente socotit de unii ca mult mai important decît datul real. Dar imaginarul nu e ireal ci, cum spuneai, supra-real, adică plus-quam-real! Este realitatea «latentă» aflată îndărătul realităților patente. Artă ar avea ca principal mesaj să smulgă vălul, să ne facă să citim ce scrie în adîncul lucrurilor. Iar printre arte, cinematograful ar fi cel mai capabil de această vrăjitorie. «Imposibilul», așa-zisul imposibil, este numai o fațetă a imaginarului despre care vorbeam, a plus-quam-realului. Cultivarea imposibilului în film înseamnă, de fapt, nu a demonstra imposibilul ci, dimpotrivă, a demonstra că totul se poate în această lume (și în oricare alta). Nimic nu este imposibil; în realitate, singurul lucru imposibil este să crezi că ceva poate fi, la nesfîrșit, imposibil. Imposibilul se retrage pe măsură ce înaintăm mai curajos în profunzimile cunoașterii.

Vaca lui Miron și minunile ecranului

Florian Potra: Într-o scurtă scriere, veritabilă bijuterie eseistică intitulată «Poezia filmului sau rolul imaginației», criticul italian Umberto Barbaro reia, în folosul cinematografului, vechea discuție asupra artei ca *mimesis*, și citează binecunoscuta pildă cu vaca lui Miron, sculptată cu atîta adevăr, încît păstorul înșelat încerca s-o mîne înapoi în cireadă, sunînd din corn. El citează deasemenea întrecerea dintre pictorii Zeuxis și Parrhasios, cîștigată de acesta din urmă, deoarece a reușit să amăgească nu numai vră-

biile — care zburau spre tabloul său cu cireșe, să le ciugulească — ci și pe propriul său rival, care-i ceru să dea la o parte perdeaua, de fapt pictată, ce pasămite li acoperea tabloul. În compensație, și simetric față de asemenea anecdote tradiționale, eseistul propune o întîmplare mai nouă, extraordinară, privind filmul: scena prelatei din **Cruceașorul Potemkin**. Acoperirea marinarilor răzvrățiți cu prelate n-ar fi avut loc în realitatea istorică din 1905, dar situația și acțiunea din capodopera lui Eisenstein au apărut atît de firești, încît înșiși matrozii care participaseră la revoltă, văzînd filmul, au jurat că episodul avusese loc aievea, că trebuia considerat mai mult decît real: plus-quam-real, cum spune D.I. Suchianu. Evident, nu în rezumarea unor astfel de anecdote stă valoarea eselui lui Barbaro, ci în străluminata concluzie la care ajunge, și anume în echivalarea descoperirii elementului tipic al unei realități cu necesitatea artistică a invenției, a imaginației, a fanteziei. Ideea e deosebit de prețioasă, deoarece rețază, din rădăcini, orice tentație de a identifica naturalismul-reproducere pedestră, cu realismul-transfigurare artistică.

Reporter: Pentru că ați amintit de esul lui Barbaro, mă gîndesc la o altă modalitate de abordare a realității, prin intermediul filmului, modalitate care a căpătat denumirea de «ciné-vérité» sau «cinema direct», adică filmul realizat fără intermedierea fabulației, a actorilor sau a decorurilor construite. «Camera vie», devenită portabilă, ușoară și silențioasă, înregistrează evenimentele fără mizanscenă, fără trucaje. S-ar putea presupune că acest fel de a face film ar deține autoritatea absolută a adevărului.

Andrei Blaier: Nimeni nu deține autoritatea absolută a adevărului. Doi oameni văd diferit același fapt de viață. Ciné-vérité-ul, după părerea mea, e o tendință în cinematograful pe urma căreia au avut de cîștigat mijloacele cauzei și mai puțin cauza însăși. Autorii de filme realizate «pe viu» se ascund de obicei în spatele obiectivității... obiectivului aparatului de filmat. Mai tîrziu, la montaj, ei selectează însă materialul,



Il organizează după o anume structură, de cele mai multe ori prestabilită. Însăși alăturarea contrapunctică a fragmentelor «obiective» transfigurează realitatea nudă, îi dă altă dimensiune. Fantezia operează și în acest caz, influențând relațiile dintre fapte, sugerând caractere, cîteodată complet diferite de cele ale oamenilor reali, surprinși în viață. În filmele mele, folosesc și eu cîteodată modalitatea filmării cu aparatul ascuns. Pentru **Ilustrate cu flori de cîmp**, bunăoară, am pornit de la un fapt divers, comunicat într-un ziar. Dar am folosit numai prilejul întâmplării reale, pentru a realiza o secțiune într-o zonă a realității, pe care a trebuit s-o «inventez», smulgînd-o din realitatea cunoscută și trăită de mine. În jurul faptului divers (era vorba de o acțiune împotriva legii prin care se ajunge la crimă), am construit un mic tablou de moravuri, adăugînd personaje, legîndu-le pe toate într-o poveste cu o anume tensiune, urmărind să condamn indiferența, lipsa de răspundere, egoismul, lasitatea. Acesta era adevărul meu, adevărul ideilor mele, al demonstrației pe care voiam s-o fac. Să nu confundăm deci adevărul cu autenticitatea elementară a faptelor. Personajele realității «de fapt divers» erau, în cazul relatat de mine, insuficient de interesante, argumentele lor erau sărace în semnificații, muștrările lor de conștiință, problemele lor, în general — ca și inexistente. Aveam nevoie, în consecință, de personaje noi, prin care să luminez și alte zone umane, pentru a descifra gravitatea faptelor, dincolo de delictul propriu-zis. Astfel am creat un personaj nou, interpretat de Dan Nuțu, personaj care urma să descopere, odată cu spectatorii, lumea din jurul lui, un întreg noian de intrigi, care îi inspiră sentimentul vinovăției și convingerea că nu se poate elibera din această stare, decît prin asumarea răspunderii.

Epopeea lui Gilgamesh și gagul modern

Ion Popescu Gopo: Dacă vorbim de experiențe personale, permiteți-mi să mă întorc puțin la fantastic. Eu, cum știți, fac filme fantastice. Făcîndu-le, merg înainte pe un drum început în artă de cînd e lumea. Puterea de a fantaza, de a construi o lume fantastică, a fost întotdeauna un atribut al minții omului. Cu trei mii de ani înaintea erei noastre, această putere a creat epopeea lui Gilgamesh — cel mai vechi basm al umanității. De atunci, în acest domeniu, lucrurile nu s-au schimbat prea mult. Toate basmele, toate creațiile fantastice care i-au urmat comportă același continuu amestec de concepte, de imagini reale, cu plămuii ireale. Ce este important aici? Important este că amestecul de real cu ireal, caracteristic fantasticului, se face pentru afirmarea realului, pentru potențarea lui, pentru descoperirea esențelor lui. De aceea, cred că fantasticul a



Actori pentru o comedie... fantastică!
(Stela Popescu și Ștefan Tăpălagă în *Elixirul tinereții*)

foșt și rămîne un teritoriu deosebit de fecund pentru artă.

Pentru mine, pentru arta mea, «fantastic» este tușul lichid ce dă formă și mișcare unor personaje simbolice, ce desfășoară istorii, imposibile în viața de toate zilele, dar care își au rădăcini adînci în această viață. Istoriile pe care eu le fac să trăiască în chip de desene animate. Dar și mai fascinant pentru mine este un domeniu de film pe care l-aș numi «fantasticul fantasticului»: el începe acolo unde încerc să fac cu oameni reali și imagini reale ceea ce pare posibil numai cu desenul animat. De aici și stăruința mea de a găsi noi modalități de expresie în filmul interpretat în decoruri reale. Un exemplu: în *S-a furat o bombă* (1961), film cu actori, în care timp de 80 de minute, cît durează proiecția, nu se pronunță nici un cuvînt, am folosit un mare număr de gaguri specifice desenului animat. Iată unul: șeful gangsterilor decide uciderea unui trădător... Scoate gloanțele din pistolul său, le lasă să cadă într-un pahar — ca niște cuburi de gheață — peste care toarnă whisky — și oferă paharul trădătorului, obligîndu-l să bea. Trădătorul timorat bea whisky-ul cu gloanțe cu tot, șeful gangsterilor împunge cu degetul arătător burtă nefericitului condam-

nat și se aud detunăturile gloanțelor.

Reporter: Ne amintim secvența, cum ne amintim și de seria cunoscutelor dumneavoastră desene animate. Ele au fost apreciate tocmai pentru logica internă a imaginii fantastice, a cărei funcție simbolică este totdeauna implicată, niciodată «a-dăgută». Și a mai fost apreciată legătura dintre imaginile dumneavoastră fantastice și actualitatea «la zi» a evenimentelor.

Ion Popescu Gopo: Da, într-adevăr. Întotdeauna, filmele mele au fost «la zi» cu evenimentele, deși păreau — și erau! — fantezii. **S-a furat o bombă** era povestea unei bombe atomice furate și rătăcite în minile unui biet vagabond care cerșea, în timp ce purta cu el spaima lumii. În 1961, cînd a apărut filmul, întregul glob protesta contra experiențelor nucleare... În 1963, lucram la un alt film fantastic. Se numea **Pași spre lună** și descria aventurile unui cetățean al anului 2000 ce călătorea în străfundurile creierului uman pentru a-și reaminti eforturile dintotdeauna ale omului de a zbura spre astrul nopții. Armstrong urma să se plimbe pe lună în 1969... Filmul **Faust XX** relua povestea lui Marlowe și Goethe și spunea că se

poate întineri cu ajutorul grefelor; curînd avea să intre în scenă doctorul Barnard. **De-aș fi Harap Alb** mi-a fost inspirat de basmul clasic românesc, scris în 1880 de Ion Creangă în care un rol esențial îl joacă relația omului cu stihiiile, cu energiile naturii, cu sursele ei. Mi se pare că și problema energiilor, a surselor de energie e actuală, nu-i așa? Sînt în plin lucru la cel de-al șaselea film fantastic al meu. Se intitulează **Povestea dragostei...** Am luat o poveste scrisă acum o sută de ani tot de Ion Creangă — autorul meu preferat — și am început să caut pentru ea imagini de film. În cîteva cuvinte, este povestea unor bătrîni care cresc, ca pe copilul lor, un... purcel. Acest purcel se dovedește a avea însă puteri supranaturale și, fiind în stare să construiască într-o singură noaptea un pod de aur, o capătă de soție pe fiica împăratului. Doar noaptea porcul fermecat își leapădă pielea și apare ca Făt-Frumos. Geloase, surorile fetei de împărat o sfătuiesc pe mireasă să ardă pielea de porc, ceea ce ea și face. Atunci Făt-Frumos dispăre și fata pornește să-l caute, ajungînd dincolo de «capătul lumii», în cosmosul necunoscut de oameni. La prima citire, povestea e un simplu basm pentru copii; dar este suficient să ne imaginăm «pielea de porc» ca pe un

costum de cosmonaut, pentru ca întreaga poveste să capete cu totul alte sensuri...

Eleganta fantază a lui Mateiu Caragiale

Florian Potra: Pornind de la pleoara și exemplele pe care ni le-a dat Ion Popescu Gopo, din propria-i creație, mi-aș permite să extind, într-un fel, discuția la filmul românesc în ansamblul său. E interesant de observat că, încă din epoca mută, cineștii noștri au căutat — așa zice, în parte, instinctiv, spontan; în parte veleitar — ficțiunea, povestea născocită. O redusă apetență pentru «documentarism», printre altele, a făcut să se dea mereu preferință unei narativități ce respingea reconstituirea și afirma dreptul fanteziei-imaginație. Aceasta, în liniile mari, de structură ale povestirii. Tratarea filmică propriu-zisă oscila totuși între o viziune «verosimilistă» și una idilică, populist-manieristă, care denunța slaba energie culturală și industrială a începuturilor. Dacă în România interbelică ar fi existat o mai încheată bază materială și financiară, precum și o mai importantă viață cinematografică, am fi fost martorii, aproape sigur — ca orientare specifică, paralelă cu expre-

sionismul german (la care am contribuit de altfel prin Lupu Pick) — la nașterea unei școli cinematografice în care s-ar fi revărsat poate suvoii avangardei (să nu uităm că Tristan Tzara era de pe meleaguri moldave) și eleganta fantază a lui Mateiu Caragiale din «Craii de Curte Veche». Dar o astfel de ipoteză nu s-a adevărit și nici nu se putea adevăra, istoricește. În mod organic, însă, de la naiva, rudimentară imaginație publicitară din **Lache în harem** sau de la aceea elaborată din **Năbădăile Cleopatrei**, filmul autohton s-a dezvoltat din toate punctele de vedere, oferind lucrări, dacă nu de deplină maturitate, în orice caz, de oarecare consistență. Fantezia-imaginație e prezentă în filmografia contemporană, fie din unghiul exprimat, în cadrul discuției noastre, de Andrei Blaier — ca revelator al cotidianului semnificativ, de fapt ca necesitate artistică a dezvăluirii și definirii zonei tipicului, fie din unghiul lui Gopo — ca fantastic = teritoriu de manifestare a artei. Și fiindcă din opera lui Gopo — reprezentativă, ce-i drept, pentru argumentele temei de față — s-a citat deja din abundență, poate că e oportun să lărgim și să îmbogățim aria exemplificărilor, aducînd în cau-



Numai imaginația poate cuprinde infinitatea destinelor individuale (Prin cenușa imperiului)



D.I. Suchianu:

**Nimic nu este
în realitate
imposibil.
Singurul lucru
imposibil este
să crezi că ceva
poate fi, la nesfârșit,
imposibil**

●
Ion Popescu Gopo:

**Filmul desfășoară
istorii imposibile
în viața
de toate zilele,
dar care își au
rădăcini adânci
în această viață**

●
Andrei Blaier:

**Adevărul de viață
nu se împlinește
în act artistic
decît prin invenție.
Aceasta descoperă
în spatele
«feliei de viață»
miracolul existenței**

●
Florian Potra:

**Filmul fantastic
românesc
nu își deschide arcul
spre angoasa
de tip horror,
nici spre
exacerbarea
violentei
sau a catastrofei.
El tinde
spre țărnul poeziei**

ză activitatea unor regizori ca Elisabeta Bostan și Geo Saizescu, în planul fantasticului mai mult sau mai puțin «pur», și ca Mircea Verolui și Gheorghe Naghi, în planul unui mai actual «science-fiction». Reînvîind pentru ecran străvechiul mit al «tineretului fără bătrînețe» — acesta e și titlul filmului, după basmul «Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte». Elisabeta Bostan se menține în atmosfera și aura tradiției literare, culte și populare, imprimînd totodată figurilor o notă aparte de delicată sugestie contemporană, care sporește prospețimea, permanența mesajului: o omenire trăind continuu tinerete, amînînd senilitatea, luptînd cu succes împotriva deteriorantei lucrări a timpului. Rapelul, în chele modernă, al acestui basm clasic îl constituie **Elixirul tineretului** de Gheorghe Naghi, unde secretul longevității, mai mult, al întineririi, rezidă în cercetările de geriatrie. Căptușeala umană a «cazului» din acest film fantastic e asigurată, paradoxal, tocmai de caracterul deocamdată tranzitoriu al efectului și eficienței miraculoasei «pastile albastre» a tineretului, eroii redevenind bătrîni după ce au trăit cîteva zile, dar efectiv, visul unei întoarceri la tinerete. O situație analogă se află în centrul filmului **Hyperion** de Mircea Verolui, unde mitul tineretului e îmbinat, polemic, cu acela «luciferic», romantic, al imobilismului, al «inumanității» — depășite — a nemuririi. Cu **Păcală** al lui Geo Saizescu ne întoarcem iar în plină tradiție populară: fantezia umoristică a personajului central (un fel de Nastratin) se împletește cu elemen-

te de un simbolism miraculos sau de **nonsens** ruralizant, începînd cu nașterea întîrziată a lui Păcală și terminînd cu lupta lui, diversificată, împotriva «prostiei omeniești». Totul muia într-o baie de culori lucitoare, calde și de forme cînd arhaice, cînd anacronice.

Oricare ar fi însă sursa fanteziei în filmele românești, trăsătura comună a acestora e constituită de o evidentă dimensiune sau «grosime» umană, măsură fundamentală a tuturor viziunilor imaginativ-creative: așa se explică de ce, chiar dacă pe de o parte, nu ating culmile capodoperei, filmele despre care vorbim nici nu coboară, pe de altă parte, în arbitrar, în factice, în artificialitatea teribilistă. Filmul fantastic românesc nu își deschide arcul nici spre angoasa de tip **horror** (de lux sau nu!), nici spre exacerbarea violenței sau a ficțiunii «catastrofice». Dimpotrivă, cineaștii români tind să ajungă, prin fantezia-imaginație, la țărnul poeziei. Poate n-au ajuns încă, dar direcția lor de navigare e aceasta, cea bună, sub cerul înstelat al omeniei autentice.

Reporter: Dacă «extrapolăm» discuția noastră despre realitate și fantezie în cinematograf, la raportul film-literatură, cred că ar fi interesant să vedem, în încheiere, care sînt relațiile dintre cuvînt și imagine în film?

O crimă în larg

D.I. Suchianu: În anul cînd apărea filmul vorbitor, eu afirmasem

**Adevărul nu se află, totuși, în ceașca de cafea
(Eliza Petrărescu și Draga Olteanu-Matei în *Ilustrate...*)**





Tehnica cinematografică în slujba fanteziei cineastilor
(Sebastian Papaiani și Mariella Petrescu în Păcală)

categoric că această artă nu poate supraviețui decât dacă-și păstrează structura de film mut. Iată însă că tot eu, într-una din cărțile mele, descopăr vreo patruzeci de funcții ale cuvîntului în cinematograful. Țin însă să declar două lucruri: că nu există aici nici o contradicție și, mai ales, că am rămas neclintit la vechea mea părere. Ca probă, în amintita carte, afirmam necontenit că, chiar atunci cînd cutare frază, cutare replică are un rol important în frumusețea poveștii filmelor, cuvîntul rămîne factor secundar, elementul principal fiind tot imaginea vizuală. În acest scop, vreau să semnaliez un caz senzațional, un film unde cuvîntul realizează o uimitoare performanță, unde el e folosit cum nici în roman, nici în teatru, nici în poezie el n-ar putea fi folosit, și unde totuși, el, cuvîntul, și-ar pierde orice valoare dacă n-ar fi sprijinit, ba mai mult, condiționat, sută-n sută de imagine. Filmul se numește **O crimă în larg**. În largul mării, pe un vapor, poliția anchetează. Fiecare membru al echipei spune ce știe. Auzim vorbe și,

simultan, pe ecran vedem, în imagini, evenimentele relatate de cel anchetat. Sînt imaginile pe care el le evocă în mintea lui, în memoria lui, ca să fie sigur că nu omite nimic, că nu inventează nimic, pînă nu mai coincid cu vorbele spuse. Nu se mai potrivește. Una auzim, alta vedem. Este o prezentare cum numai cinematograful o poate realiza. Ceva mai mult: în roman, în teatru și chiar în general, în viața reală, nu putem niciodată ști, pe loc, dacă cineva minte sau spune adevărul. Căzul filmului nostru este un caz rarissim. Iată, veți zice, ce important poate fi cuvîntul în film. Iată cum el poate obține ceea ce nici o altă artă n-ar putea realiza! Ei bine, această victorie depinde sută la sută de imagine. Fără defilarea imaginii vizuale, cuvintele ar avea o valoare nulă. Și asta tocmai cînd cuvîntul e gata să realizeze o performanță artistică unică, senzațională!

Ca să nu mai lungim vorba, filmul mut de altădată conținea și el cuvinte, ba încă aproape numai cuvinte importante. Așa-zisele inserturi tipărite interveneau mai ales în mo-

mentele decisive ale poveștii. Dar întotdeauna elementul principal rămîne imaginea. Regulă care, și azi, a rămas egal de valabilă. Vreți să știți cine a găsit formula cea mai fericită a situației? Este marele Renoir. El (ca și Eisenstein, ca și René Clair, ca și Pudovkin, ca și Chaplin, ca și Aleksandrov, ca și subsemnatul) după ce s-a îngrozit oîndindu-se la «catastrofele primejdii» ale filmului vorbitor, a spus că «finalement nous nous sommes mis, avec du parlant, à faire du muet», adică: cu ajutorul vorbitorului ne-am căznit să facem mai departe film mut.

Reporter: Și au și reușit să facă. În acest sens, colocviul nostru de acum este doar o parte dintr-o «convorbire» care seduce, de multă vreme, pe toate meridianele. Convorbire care va dura — probabil — la infinit. Principiul este că, între timp, se fac și filme, care uneori confirmă ce au spus vorbitorii. Vă mulțumim.

Colocviu realizat de
Melania CHIRIACESCU



Regizorul P.Q. și „baza literară“



Regizorul P.Q. este un ambițios. A debutat cu un film de scurtmetraj care, la cererea expresă a beneficiarului, ministrul de resort,

a fost concentrat, finalmente, de la cincizeci de minute (despre îndrăzneala și inefabilul zborului) la opt minute (despre ceea ce de fapt se solicitase), filmul căpătând cu această ocazie și un titlu mai adecvat: «Musca — cărașu al microbilor». În locul titlului pus de regizor «Zbor periculos». Pelicula a fost prezentată și la un festival de luptă împotriva insectelor și a primit o frumoasă diplomă de participare, echivalând cu un premiu. Întrucât, după exemplul Festivalului de la Veneția, nu s-au mai acordat premii. În cariera regizorală a lui P.Q., a urmat un alt scurt metraj, de patruzeci și cinci de secunde și cîteva sutimi, a cărui idee fundamentală poate fi formulată, simplificînd inevitabil, astfel: drumul vieții este complicat și fatalmente supus erorilor, unica soluție de a dobîndi o certitudine în labirintul întunecos al existenței fiind o asigurare avantajoasă la ADAS.

Incurajat de marele succes al acestui film, difuzat de cîte patru ori pe zi, timp de șase luni, pe toate canalele televiziunii noastre, P.Q. s-a decis într-o dimineață să asalteze filmul de lung-metraj.

În cinematografie, decizia poate fi luată într-o dimineață, dar punerea ei în aplicare necesită mai mult timp. Doi ani, P.Q. a propus diverse scenarii. Mai întîi, un scenariu despre drama unui ciclist care face o pană de cauciuc înainte de a ajunge al șaselea la finis. Autorii scenariului: un ciclist și un cîntăreț de muzică ușoară, acesta din urmă pregătît suflătește și intelectualicește să compună și muzica pentru viitorul film. Scenariul n-a fost agreat, întrucît «pedala excesiv pe detalii tehnice». Următorul scenariu, scris de o doamnă în vîrstă, cîștigătoare, în urmă cu vreo șizeci de ani, a concursului de «copii frumoși și sănătoși» inițiat de revista «Trup și suflet», relata cu multă participare afectivă dragostea unei eleve pentru profesorul de religie. Scenariul a fost respins ca neavînd «o viziune cinematografică contemporană». Al treilea scenariu, compus de autorul unei plachete de versuri aflată de doi ani în pregătire, descria frămîntările interioare ale unui arhitect bolnav de gastrită. I s-a reproșat «lipsa de spectaculos». Au urmat scenarii de toate felurile, scrise de scenariști de toate vîrstele,



dar toate au fost întîmpinate cu observații grave, începînd cu necunoașterea legilor filmului și terminînd cu necunoașterea legilor gramaticii.

Ambițios, cum spuneam, regizorul P.Q. nu s-a descurajat. Știa el ce știa. Încă de pe vremea cînd demonstrase că orice problemă existențială se poate rezolva printr-o asigurare. Eșecurile întîmpinate l-au convins că vina era exclusiv a scenariilor și, mai precis, a scenariștilor. Și a hotărît să-și scrie scenariile cu mîna proprie. O mîna care poate ține, la nevoie, un aparat de filmat (își filmase, din lipsă de actori disponibili, propria mîna ca pe o mîna a Destinului), nu va putea ține un biet pix? Bietului pix nu-i trecea însă prin cap nici o idee mai de doamne-ajută. (Era un pix cu capul pătrat).

Scenariul cu motociclistul care făcea pană de cauciuc înainte de a ajunge primul la finis a fost considerat ca fiind lipsit de substanță. Scenariul cu eleva care se îndrăgostește de profesorul de naturale a fost socotit needucativ. Zbuciumul lăuntric al unui arhitect bolnav de colită a fost etichetat drept psihologizant. În disperare de cauză, pixul a compus un scenariu pentru copii, în care eroul înțelege, după o seamă de peripeții, rolul nefast al muștelor purtătoare de microbi și începe să le stîrpească. I s-a reproșat excesul de violență. Pixul regizorului a căpătat o dispoziție filozofică și a așternut pe hîrtie o meditație profundă despre erorile existențiale ale unui individ opac la asigurări. Dar, i s-a atras atenția regizorului, problema este «dăjă vue». Într-adevăr, toată lumea o deja văzuse la rubrica «Publicitate» între două emisiuni de televiziune.

Ambițios, ambițios, dar nu absurd,

P.Q. a înțeles că astfel nu mai poate continua. A mai înțeles că îi lipsesc două lucruri: 1) un scenariu bun și 2) un scenarist bun. Cu alte cuvinte, «baza literară». Abordă cîteva scriitori mari, importanți, cu «baze literare» solide, însă fu refuzat unanim: unul declară că filmul este o artă antipatică, altul hotărî că nici nu e artă, al treilea nici nu-l primi în casă, pe motiv că așteaptă de trei ani un premiu al Uniunii scriitorilor și nu-i arde de scenariu, al patrulea îi explică politicos că el nu se încurcă pentru nimic în lume cu un debutant trecut de patruzeci de ani, în sfîrșit, ultimul acceptă să scrie un scenariu cu condiția să facă tot el și regia filmului.

Toate astea l-ar fi descurajat și pe un John Ford. Nu însă pe ambițiosul P.Q. După ce urmări la televiziune Olimpiada de la Montreal și constată că multe recorduri mondiale și olimpice pot fi dobîndite datorită unui start bun, regizorul se pregăti de marele atac. Se refugie înarmat cu un pix, o sută de coli de hîrtie semivelină, o pline intermediară și o jumătate de



kilogram de salam vinătoresc, într-o bibliotecă publică. (E adevărat, avea și el o bibliotecă personală, care conținea cinci almanahuri umoristice și volumul «Învățați limba spaniolă fără profesor» pe care, fiind foarte ocupat cu scrierea scenariilor, nu apucase încă să-l răsfoiască. Dar tocmai cartea care îi trebuia, lipsea întâmplător din bibliotecă). După o zi întreagă de studiu, P.Q. intra în posesia marelui scenariu, iar biblioteca reîntra în posesia cărții care avea acum un număr de folii în minus, dar avea, în plus, niște însemnări misterioase pe margine (P.G., P.D., P.M., etc.) și niște coji de salam uitate drept semne.

Pașul decisiv a fost făcut. Evident, în biroul unei Case de filme.

— Bună ziua. Mă cunoașteți, sper.

— Dacă nu mă-nșel, își potrivește ochelarii omul din dosul biroului, dumneavoastră știți acela cu biciclistul... Sau cu motociclistul... Sau nu, cu eleva care...

— Lăsați! Asta a fost o etapă anterioară. În definitiv și Fellini a avut o perioadă neorealistă.

— Iar Picasso o perioadă roz, adăugă nitam-nisam, omul de la birou.

— Mi se pare că nu i-am văzut nici un film din perioada roz, recunoaște sincer P.Q.

— Sînt convins. Ne-ați adus ceva cu un automobilist?

— V-am explicat că e o perioadă depășită, răspunde jignit regizorul, de parcă l-ar fi încercat cineva cu o perioadă depășită a lui Fellini.

Ia un aer grav, șterge masa de un praf prezumptiv și depune pe locul proaspăt curățat un dosar.

— Ce aveți aici?

— Hamlet.

Trebuie să admitem că oricine ar fi fost șocat de un răspuns atât de scurt, de categoric, și de, orice s-ar spune, universal valabil. Deși cu o experiență cinematografică veche — întâlnise scenariști care nu pot compune mai puțin de o mie de pagini de film, scriind cîte trei scenarii pe lună și scenariști care nu pot trece de prima pagină, chiar sub amenințarea de a restitui avansul încasat, regizori care, într-o ilustrată expedită de la mare, fac cel puțin douăzeci de greșeli gramaticale și regizori care din douăzeci de greșeli fac cel puțin douăzeci de filme — omul de la birou încremenește.

— Hamlet?

— Hamlet!

— De Shakespeare?

— După Shakespeare.

— N-aș vrea să vă descurajez, dar s-a mai făcut «Hamlet». Sir Laurence Olivier, Smoktunovski...

— Știu. Innokenti. O să fie și Dumitrescu.

— Care Dumitrescu?

— Cel care o să-l joace pe Hamlet. Seamănă.

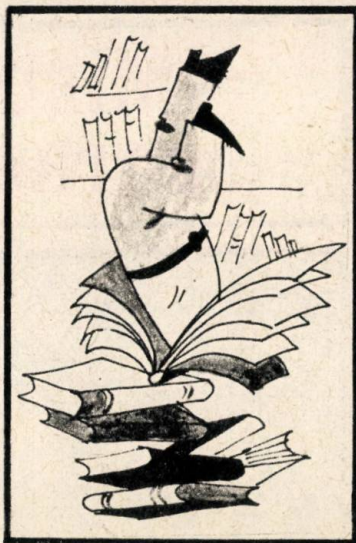
— Cu cine seamănă?

— Cu cine să semene? Cu Hamlet.

— De unde știți?

— Doar eu am scris-o.

— Piesa cu același nume?



— Adaptarea cinematografică... E gîndită pe el.

— Pe Dumitrescu!

— Dai! Din moment ce nu-l cunoașteți, nu aveți dreptul să vă pronunțați.

— Nici nu m-am pronunțat. Tocmai fiindcă nu-l cunosc.

— La Dumitrescu, vă atrag atenția, nu renunț, oricît v-ați opune. În legătură cu Ofelia, se mai poate discuta... Dacă nu vă place Claudia, găsim alta.

— Claudia?

— Cardinale.

— Ei bine, nu-mi place. Categoric.

Nu are destul lirism.

— Încercăm cu Gina.

— Lollobrigida?

— Dumitrescu.

— Soția lui Hamlet?

— Exact. Are avantajul că știe românește. În ceea ce privește fantoma tatălui...

— Dacă se face filmul, puteți distribui în fantoma tatălui pe cine doriți.

— Nu de distribuție e vorba. Eu doresc să fac un film realist.

— Toți regizorii spun la fel.

— Eu spun numai ce gîndesc și fac numai ce spun, se bucură P.Q. că a găsit o formulă care va figura în toate monografiile dedicate lui și operei sale cinematografice.

— Nu văd legătura, încearcă timid omul de la birou.

— Nu accept nici o imixtiune mixtică, lămurește regizorul.

— Mistică.

— Așa am și spus. Nu admit fantome!

— Perfect, tresare cel din spatele biroului, întrezărind o soluție de salvare. Să nu mai facem «Hamlet»!

— Ei, asta-l! Pentru o eroare a lui Shakespeare, să nu facem un film important? Eliminăm fantoma.

— Și cine-i relatează lui Hamlet adevărul despre mama sa și despre unchiul său?

— Tatăl lui.

— Dar tatăl lui e mort.

— Păi n-o să fie mort.

— Dacă înțeleg bine au să moară cu toții, și Hamlet, și unchiul, și mama, și Ofelia, și Polonius și Laert, numai regele mort n-o să fie mort.

— Dar ceilalți, de ce să moară?

Dacă o să ne luăm după Shakespeare, că am văzut și eu destule filme, ar trebui să deducem că n-a mai rămas picior de rege în Europa. Prea i-a masacrat pe toți!

— Aveți dreptate, individul exagerează. Dar dacă nu va muri nimeni, iertați-mă că vă-nțreb, ce se va întâmpla în filmul dumneavoastră?

— Se discută, se ceartă între ei, firește, în limitele bunului simț și la urmă se împacă.

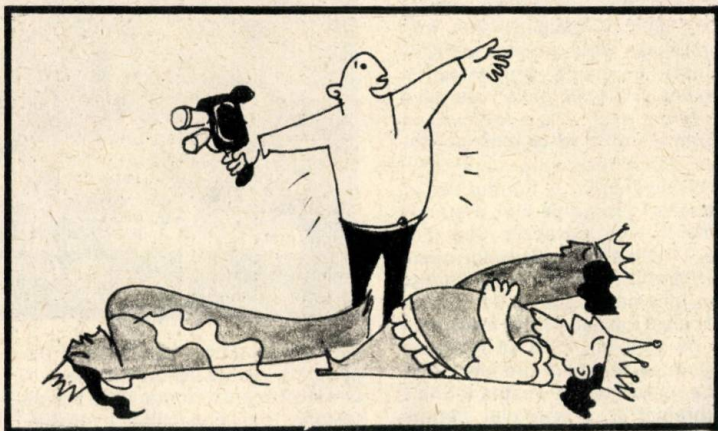
— Și de ce țineți neapărat să numiți cearta asta «Hamlet»?

— Constat că vă legați de detalii și pierdeți din vedere esențialul, se supără P.Q.

— Știți la ce mă gîndesc? N-ați vrea să-mi aduceți scenariul cu biciclistul care face pană de cauciuc? Cred că m-am înșelat asupra lui. Are unele calități.

P.Q. se simte profund ofensat. Dar nu dezarmează. Va aborda... Un alt scenariu? O, nuli La «Hamlet» și la Dumitrescu nu renunță. Va aborda o altă casă de filme.

Dumitru SOLOMON





A discuta despre raporturile dintre literatură și film este o agreată și salvatoare soluție pentru cronicarul cinematografic aflat în pană de inspirație (sau de filme).

Problema are dublul avantaj de a fi în același timp nemuritoare și inofensivă. Nemuritoare pentru că, abordată încă de la începuturile cinematografiei de ficțiune, ea va continua, fără îndoială, să inspire verva cinemadelierilor cel puțin până la judecata de apoi. Inofensivă pentru că, desigur inspirând categorice poziții de principiu și vehemente atitudini polemice, lămurirea controverselor raporturi n-a avut și nu are consecințe zguduitoare asupra dezvoltării artei cinematografice, care-și vede mai departe de drum, fără a se sinchisi dacă este noră, fiică, soră, mamă sau dușmană ereditară a literaturii.

Cîteva idei năstrușnice

Între timp, dezbaterile se desfășoară în cele mai bune condiții, teoriile emise mergînd — cum este și firesc — de la identificarea cinematografiei cu literatura și pînă la negarea oricărei legături între ele. Am asistat, astfel, la publicarea periodică a unor liste cît mai largi de scriitori, fiecare dintre cei trecuți pe tabel (în ordine alfabetică sau de vîrstă) fiind luat la întrebări: de ce nu face scenarii cinematografice (sau ceea ce e cam același lucru, de ce casele de film nu-l mobilizează spre nobilul obiectiv amintit), de parcă activitatea cinească ar fi o obligație naturală a scriitorilor. mai cu seamă prozatori și dramaturgi, la fel ca plata cotizațiilor la Uniunea scriitorilor și restituirea avansurilor la Fondul literar. În aceeași ordine de idei, s-au mai publicat — cu oarecare regularitate — liste ale principalelor opere ale literaturii clasice și contemporane, cinematografia fiind întrebată pe același ton superior și iritat, cînd are de gînd în sfîrșit să realizeze filme după fiecare dintre ele. Ce să mai spunem despre vestita teorie a «supremației scenariului literar» după care, o dată scenariile reali-

zate în mod cît mai satisfăcător din punct de vedere literar, filmele ar fi urmat să apară automat și pe bandă rulantă, rolul cineaștilor profesioniști nefiind cu nimic mai important

decît cel al unor simpli laboranți puși să dezvolpeze clișeele gata primite dinafară. Faptul că perioadei de predominare absolutizantă a acestei năstrușnice teorii i-a cores-

Misterele ecranizării



Un Război și pace în care primează venerația față de Tolstoi
(Ludmila Savelieva:

Natașa Rostova, în versiunea lui Serghei Bondarciuk)

**Simfonia a IX-a nu poate fi «povestită».
Rondul de noapte al lui Rembrandt
nu poate fi «cântat».
Capodoperele filmului nu sînt «ecranizări»
pur și simplu**



Un Război și pace în care arta cineaștilor s-a pliat după gustul publicului (Anna Maria Ferrero alături de Mel Ferrer, în versiunea lui King Vidor)

puns — întimplător, oare? — o cumplită secetă cinematografică, n-a reușit să tulbure pe unii dintre zeloșii ei apărători, ancorați solid, de fapt, într-o convingere nezdrun-

cinată — uneori poate inconștientă niciodată însă măturisită — potrivit căreia cinematografia nu este o artă, cineaștii nu sînt artiști, singura soluție pentru menținerea unui film

pe linia de plutire fiind integrala lui subordonare față de o artă serioasă, adevărată, literatura în speță.

Amintind acest episod, ne apropiem, credem, de ceea ce ni se pare a fi esența problemei. Caracterul steril al multora dintre discuțiile la care ne-am referit, se datorează, probabil, unei erori de bază, unui punct de pornire care prin mărginirea lui blochează automat orice posibilitate de înțelegere, de abordare creatoare a problemei în cauză. E vorba de lipsa de considerație pentru arta cinematografică, de faptul că pentru mulți cinematografia nu este în fond o artă autentică ci, cel mult, o activitate parartistică, obturată de impurități, incapabilă de a atinge inefabilul, de a realiza o vibrație majoră. Cînd, acum două secole, unii gînditori iluminiști dezbăteau, cu deosebită finețe, raportul dintre poezie și pictură sau raportul dintre poezia lirică și cea dramatică, ei porneau, în mod firesc, de la considerarea celor două elemente comparate, drept factori de aceeași natură, drept arte egale, ceea ce permitea elaborarea unor concluzii fertile (chiar dacă astăzi, în bună măsură, depășite). În zilele noastre, mulți dintre cei care discută raporturile film-literatură, nu se ocupă în fond de o problemă care, abordată corect, ar putea să aibă o mare importanță estetică, ci urmăresc doar să «salveze» și să «respectabilizeze» filmul, de parcă acesta ar avea nevoie de asemenea salvări și de parcă el ar putea găsi sursele afirmării sale altundeva decît în el însuși. Mi-a fost dat odată să asist la elogiile ditirambice pe care un intelectual (cu adevărată de «rafinat») o adresa unei derizorii pelicule de serie (comedia muzicală **Omul de la Mancha**), copleșit de ideea că se află în fața unui film inspirat după celebra operă a lui Cervantes. Același ar strîmbe din nas, fără îndoială, în fața unui western (oroare!) de John Ford sau a unui film «polițist» (de două ori oroare!) al lui Hitchcock, neputînd să vadă (pentru că nu iubește arta cinematografică) că filmul preferat de el e o simplă confecție comercială, pe cînd printre creațiile lui Ford sau Hitchcock multe merită, fără jenă și fără complexe, calificativul de «geniale».

**Cărți mari, filme mici
și invers**

Că există raporturi strînse între cinematografie și literatură nu în-



**Niciuna
din operele care
figurează în diverse
«clasamente»
ale celor mai bune
10, 12
sau 20 de filme
nu este o ecranizare:**

**Ultimul
dintre oameni
(1924)**

**F.W. Murnau
Crucișătorul
Potemkin
(1925)**

**S.M. Eisenstein
Goana după aur
(1925)**

**Charles Chaplin
Generalul (1926)**

**Buster Keaton,
C. Bruckman
Patimile
Ioanei d'Arc
(1928)**

**Carl Th. Dreyer
Regula jocului
(1939)**

**Jean Renoir
Cetățeanul Kane
(1941)**

**Orson Welles
Pământul
se cutremură
(1948)**

**Luchino Visconti
Aventura (1959)**

**Michelangelo
Antonioni
8 1/2 (1963)**

**Federico Fellini
Persona (1965)**

**Ingmar Bergman
ș.a.m.d.**

cape nici o îndoială. Nu e locul și nici cazul de a încerca să mai adaug aici încă un exercițiu teoretic celor amintite mai înainte. Să încercăm, mai degrabă, să evocăm cîteva întrebări pe care și le poate pune spectatorul neprofesionist.

Existența a mii și mii de ecranizări aparținînd tuturor școlilor și curentelor care s-au manifestat în cinematografie și avînd drept rezultat filme excepționale, foarte bune, bune, satisfăcătoare, mediocre sau pur și simplu lipsite de valoare, trebuie, de la început, să ne împiedice de la orice generalizare pripită, de la orice afirmație dogmatică. O observație simplă, dar tulburătoare se impune, totuși, celui care examinează lunga listă a ecranizărilor: nici una dintre marile capodopere absolute ale cinematografiei, nici una dintre operele care

figurează în clasamentul celor mai bune 10 sau 12 filme ale tuturor timpurilor nu este o ecranizare. (Termenul este luat în înțelesul lui curent, adică de transpunere prin mijloace filmice a unui text literar încheșat. Nu poate fi vorba de ecranizare atunci cînd un text a servit doar drept sugestie, punct de referință sau schemă anecdotică, așa cum tablourile a numeroși maestri ai picturii nu pot fi considerate «ilustrații» ale Bibliei). S-ar părea, deci, că ecranizarea poate să conducă la o reușită artistică de mare anvergură, dar nu și la atingerea celei mai înalte culmi. Realizarea supremă este, pare-se, posibilă, numai în urma unui excepțional efort unitar, în care toate componentele operei de artă cinematografică (să le spunem scenariu, regie, imagine, muzică, inter-



Eroii erau ai lui Stendhal, filmul mai puțin (Danielle Darrieux și Gérard Philipe în Roșu și negru)



«Atmosfera» este aceea care îl face pe scriitor să fie «cinematografic» (Lia Savina și Aleksei Batalov în cehovianul *Doamna cu câțelul*)

Explicația unui paradox

Explicația paradoxului la care ne-am referit înainte constă, credem noi, în faptul că orice operă de artă mare, autentică (și deci și marile opere literare), se caracterizează prin structuri impecabil organizate, irepetabile, unice în perfecțiunea lor, inalterabile, imposibil de tradus în alt limbaj decât acel care decurge din esența lor profundă. Simfonia a IX-a a lui Beethoven nu poate fi «povestită». «Rondul de noapte» al lui Rembrandt nu poate fi «cîntat», «Măiastra» lui Brâncuși este numai sculptură sau, dacă vreți, sculptura însăși. E firesc deci ca orice transpunere cinematografică a unei mari opere literare să fie cu atât mai puțin izbucită cu cît se vrea mai fidelă față de textul inspirator, căci, în cazul unei asemenea tentative, se pornește de la un pariu sortit aproape sigur eșecului: acela de a copia într-o operă cinematografică structuri proprii artei literare. Rezultatul nu poa-

pretare, montaj, etc.) sînt gîndite ca unitate, dependente numai între ele, ca părțile unui întreg, în care scenariul încetează de a mai fi literatură, muzica de film muzică, scenografia pictură, toate avînd doar o existență cinematografică.

O examinare statistică a așezării surselor literare ale filmelor duce la o concluzie paradoxală. În foarte numeroase cazuri (există, desigur, nu puține excepții), filmele mari pornesc de la cărți de mîna a doua (dacă nu și mai rău), în timp ce pe baza operelor cu adevărat fundamentale ale literaturii s-au realizat filme îndeobște mai puțin satisfăcătoare. Întotdeauna, în cazul unei ecranizări după o carte mare, spectatorul este tentat să facă necesara comparație între textul literar și film, și întotdeauna (sau aproape întotdeauna) cel care pierde este filmul. Filmele inspirate, de pildă, după Dostoievski (dintre care unele categoric bune) sau după Stendhal nu s-au putut nicodată ridica la înălțimea operei inspiratoare. Poate că în aceste cazuri și stacheta e ridicată prea sus. Autori cinematografici egali ori superiori lui J. Cain, B. Traven sau Daphné du Maurier (ne referim la cîțiva scriitori după cărțile cărora s-au realizat filme de mare valoare) se găsesc destui, dar egali și superiori lui Shakespeare, Dostoievski sau chiar Victor Hugo, mult mai greu. Iar creatorii cinematografici cu adevărat excepționali, de la Eisenstein și Chaplin la Fellini,



A ecraniza înseamnă a reciti altfel (Silvana Mangano, Björn Andersen și Dirk Bogarde în *Moarte la Veneția*)

nu se ocupă de obicei cu ecranizările (nimeni nu va considera *Satyricon*-ul lui Fellini drept o ecranizare după Petronius). Dar aceasta nu este totul și nu este măcar principalul.

te fi decât destrămarea vrajei originale, reducerea la anecdotică steapă, violentarea logicii proprii artei cinematografice. Și invers, condiția





**A întrupă eroul unui basm este uneori un vis. Aici, un vis realizat
(Florin Piersic în De-aș fi Harap Alb)**

succesului (în afara necesarului mare talent al cineastului ecranizator) constă în «trădarea» literiei textului original, pentru a găsi un echivalent cinematografic al spiritului operei de la care se pornește sau o altă operă pentru care prima să constituie doar un declanșator de noi asociații și corelații. De ce, de exemplu, **Război și pace** al lui Bondarciuk (despre care nu mai e nevoie să amintim că e un mare cineast) este o reușită cinematografică mai modestă și, după părerea mea, un film mai puțin izbutit decât **Război și pace** al lui King Vidor? Regizorul este excelent, interpreții sînt uneori egali celor din filmul lui Vidor, dar paralizanta venerație față de Tolstoi i-a făcut pe autori să nu renunțe la nimic, să nu modifice nimic din opera geniului de la Iasnaia Poliana. În schimb, Vidor, «ajutat» și de cerințele comerciale ale Hollywoodului, «ajutat» și de faptul că se adresa unui public care nu avea în minte fiecare frază a operei tolstoiene, și-a gîndit filmul ținînd seama mai mult de cerințele artei cinematografice. Și a izbutit. Uneori înțilnim în ecranizările cinematografice un procedeu ca-

racteristic teatrului lui Brecht (și mai înainte lui și multor altor dramaturgi, printre care Corneille sau Molière). Se știe că, la o primă aparență, multe dintre piesele lui Brecht sînt simple rescrieri ale unor opere dramatice sau epice anterioare. «Opera de trei parale» reia canavaua «Operei cerșetorilor» a dramaturgului englez J. Gay, de la începutul secolului XVIII, «Coriolan» «repetă» piesa omonimă a lui Shakespeare, «Mama» — romanul lui Gorki, «Mutter Courage» — un roman de Grimmshausen, ș.a.m.d. Nu numai intriga, personajele, ci uneori și replici întregi sînt preluate din operele anterioare, ceea ce nu împiedică teatrul lui Brecht să fie brechtian, inconfundabil în fiecare silabă a sa. «Preluările» au funcții multiple, deși secundare: ele permit dramaturgului să «economisească» elaborarea unei intrigi care, gata construită de alții, servește perfect mulțumitor la înjghebarea noii structuri artistice; ele facilitează contactul cu publicul în condițiile în care mesajul brechtian se transmite prin intermediul unui subiect și unor personaje deja familiare; ele constituie noi lecturi ale

unor teme vechi, făcînd astfel și mai evidentă modernitatea noii ipostaze (și, de fapt, nu sînt cele mai multe dintre operele de artă, văzute în succesiunea lor istorică, lecturi mereu reinnoite ale unor teme fundamentale?). Din Evul Mediu încoace, de la Marlowe la Goethe, pînă la Paul Valéry și Thomas Mann, și prin Berlioz, Gounod, Murnau, René Clair, Popescu Gopo și mulți, mulți alții, artiștii rescriu mereu Faust și nimic nu ne face să credem că ciclul nu va continua. În multe feluri, ecranizarea îndeplinește un rol asemănător: intrigă preluată pentru a vehicula o idee nouă sau lectură nouă, cinematografică, a unei teme literare clasicizate. Nu este oare acesta cazul filmului **Procesul**, realizat de Orson Welles, după romanul lui Kafka, sau a filmului **Moartea la Veneția**, în care Visconti a citit altfel, cu alți ochi, într-o manieră cinematografică, nuvela lui Thomas Mann?

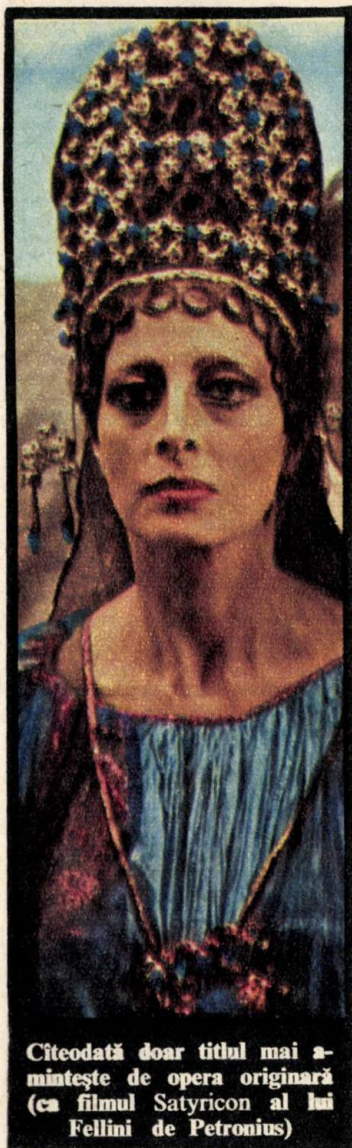
Cehov — da, Balzac — nu

O altă serie de întrebări ar putea privi un alt fenomen pe care l-am putea numi «accesibilitatea la ecran».

**Un «mister»
care poate ține
de o prejudecată:
opera unor scriitori
pare să se «preteze»
la ecranizare,
în timp
ce scrierile altora
n-au dus decât
la filme mediocre**



**O realitate violentă poate justifica
oare cultul violenței?
(Butch Cassidy și Sundance Kid)**



**Cîteodată doar titlul mai a-
mintește de opera originală
(ca filmul Satyricon al lui
Fellini de Petronius)**

nizare». După cum aminteam și înainte, ecranizări se fac de aproape optzeci de ani, au fost realizate pe această linie mii și mii de pelicule, aproape nici un scriitor de seamă n-a scăpat de întâlnirea cu camera de luat vederi (printre ultimii, Joyce a apărut pe un generic cu cîțiva ani în urmă, acum se pregătește Proust), s-au exersat în meseria transpunerii pe ecran a literaturii regizori de tot felul, și mai buni și mai proști. Chiar dacă nu putem face un bilanț, cîteva observații se pot trage.

Iată, de pildă, un mister: de ce unii scriitori se pretează la ecranizări, pe cînd din opera altora — nu mai puțin valoroși — nu rezultă decât filme mediocre? De ce, de exemplu, Cehov e atît de «cinematografic»? Toate filmele realizate pe baza operei sale, indiferent de regizor, sînt filme bune, iar unul,

Doamna cu cîțelul al lui Heifit, este o excepțională capodoperă. Și totuși, la prima vedere, nimic mai puțin cinematografic decît teatrul lui Cehov. În piesele lui nu se întîmplă practic nimic. Oamenii abulici se plictisesc de-a lungul a trei acte, incapabili să acționeze, ocupați doar să vorbească, să vorbească la nesfîrșit despre binefacerile muncii (pe care n-o practică), despre anii care se scurg, despre nevoia de bunătate și frumusețe, despre mediocritatea atrofantă pe care o detestă dar din care nu vor ieși niciodată. Ce se întîmplă, în fond, în **Doamna cu cîțelul**? Practic, nimic. Într-o stațiune balneară, copleșită de soare și plictiseală, o doamnă melancolică își plimbă cîțelul. Un domn, plictisit și el, se îndrăgostește de ea. În-





Actorul tipic de film este personalitatea care se impune prin prezența sa, mai mult decât prin diversitatea fizionomiilor (Humphrey Bogart)

cepe o idilă lipsită de peripeții, de la început sortită eșecului. Și eșecul vine. Gata. Cu atîta materie un regizor nervos, autor de filme dinamice, n-ar avea cu ce să umple trei secvențe (pe care, de altfel, le-ar tăia la montaj). Și totuși, dintr-o asemenea sumară poveste, iese un film nu numai foarte bun, ci și dumnezeiesc de cinematografic (nu degeaba spunea Bergman că ar renunța la toată opera lui dacă ar fi putut face un asemenea film).

În schimb, nici un film cît de cît prezentabil n-a ieșit de pe urma ecranizării vreunui roman al lui Balzac, deși încercări au fost numeroase. Și aceasta, cu toate că romanele balzaciene se caracterizează printr-o substanță epică foarte densă, prin ritm și mișcare intensă, prin situații dramatice punctate cu lovituri de teatru, prin personaje admirabil tipate, printr-o extraordinară plasticitate a mediului descris. Pe cît de fascinați urmărim un film după Cehov, în care nu se întîmplă nimic, pe atît de plătisiți asistăm la un film după Balzac, în care se întîmplă atît de multe lucruri. Ca să ne referim în continuare la literatura

franceză, să observăm că situația nu e faimoasă nici în ce-l privește pe Stendhal (filmele lui Autant-Lara sînt simple ilustrații fără profunzime, iar **Vanina Vanini** este unul din cele mai slabe filme ale lui Rossellini), nici în ce-l privește pe Flaubert (nici marele Renoir n-a reușit o **Madame Bovary** convingătoare).

Filmul nu înseamnă neapărat acțiune și dinamism

Explicația ar trebui căutată, poate, în revizuirea conceptelor tradiționale, devenite adevărate prejudecăți, cu privire la esența artei cinematografice. Avem impresia că nu mișcarea, dinamismul, aglomerarea de evenimente și nici analiza psihologică sînt în primul rînd caracteristice pentru film, ci capacitatea de a crea sau a sugera o atmosferă. Nu ce se vede pe ecran are importanță, ci felul în care sînt văzute personajele, faptele, acțiunile reprezentate. Să luăm, de pildă, cazul unui gen eminamente cinematografic care pare că răspunde cel mai deplin la definiția tradițio-

nală: westernul (în accepția lui clasică). Aici totul e mișcare, înfruntare, acțiune. Și totuși farmecul indiscutabil al acestor filme, caracterul lor atît de cinematografic nu din dinamism provine. În fond, privity mai de aproape, acțiunile din westernuri se caracterizează printr-o sărăcie și un schematism dezolant (și voit, programatic); totul e previzibil, cîteva scheme simple se repetă la infinit și de ajuns să fi văzut două-trei westernuri pentru a prevedea desfășurarea intrigii din toate celelalte. De altfel, marii autori de westernuri repetă într-una cîteva subiecte pe care orice cinefil de la 7 la 90 de ani le cunoaște pe dinafară; s-au făcut pînă acum 16 filme despre aventurile și moartea prin trădare a lui Jesse James, 19 despre clanul șerifilor Earp și celebra răfuială de la O.K. Korall, 15 despre banditul Bill the Kid și prietenul-dușmanul său, șeriful Pat Garrett, nenumărate alte filme despre Butch Cassidy, Roy Bean, Calamity Jane și alți eroi ai Vestului. Ceea ce fascinează în westernuri pe spectatori și pe foarte mulți teoreticieni și critici de film (cu

excepția unora din țara noastră) este, deci, nu subiectul palpitant (?), dinamismul și neprevăzutul acțiunii, ci atmosfera pe care o creează zeci de amănunte, aparent minore: mersul legănat al cowboy-ilor, maniera de a scoate pistolul din teacă, felul de a purta pălăriile cu boruri largi, ușile rabatabile ale saloon-urilor, nechezatul cailor în amurgul dinaintea înfruntării, bulucitul cirezilor de vite, cîntecele melancolice sau zgomotoase, ritualul încălecării și al căderii de pe cal, peisajele pietroase și cite și mai cite. În western, ca și în burlesc (alt gen eminamente cinematografic), filmul se dovedește nu atît o artă a imaginilor în mișcare, cit o artă a atmosferei insinuante și acaparatoare. De aceea, poate, și actorul tipic de film nu este

**Chiar și în genurile
cele mai dinamice
— westernul
și comedia burlescă —
filmul se dovedește
o artă a atmosferei**

interpretul magistral, capabil să întruchipeze fizionomii și caractere diferite, ci personalitatea care se impune prin prezența sa, în unele cazuri de natură aproape mitică. Personajele centrale din filmele burlești nici nu poartă alte nume

decît cele ale eroilor-interpreți și spectatorii ar aprecia drept o trădare orice abatere de la gesturile, mimica, reacțiile psihice stabilite odată pentru totdeauna. Humphrey Bogart a jucat sub conducerea multor regizori, a interpretat roluri diverse, dar cinefilii îl caută și-l iubesc pentru că s-a identificat în sufețele lor cu o anumită prezență unică, cu imaginea unui personaj totodată fragil și dur, dar în același timp capabil să-și asume eșecurile cu amară luciditate.

Întrebările anterioare cu privire la accesibilitatea la ecranizare se impun și celui care examinează istoria relativ scurtă a filmului românesc. De ce reușesc incomparabil mai bine ecranizările după operele scriitorilor ardeleni (Slavici în primul rînd, dar și Rebreanu și Agârbiceanu) și au reușit mai puțin pînă acum transpunerile cinematografice după operele altor scriitori români: Sadoveanu, Creangă sau, cu o excepție, Caragiale? Explicațiile geografice nu pot fi, desigur, luate în seamă. De asemeni, ecranizările sînt destul de numeroase pentru a nu pune totul în seama întîlnirii întîmplătoare cu un regizor potrivit sau nepotrivit.

Explicația ar putea fi, eventual, căutată altundeva. Majoritatea scriitorilor citați la urmă sînt, înainte de toate, mari maeștri ai cuvîntului, autori capabili să creeze o atmosferă, să caracterizeze un personaj, să construiască un conflict prin forța magică a cuvîntului potrivit. Universul lor este în bună parte un univers al cuvîntului încărcat cu potențe miraculoase. De aceea, pentru a realiza, pornind de la asemenea autori, opere cinematografice valabile, e nevoie de un mare, de un excepțional talent, capabil să destrame cortina limbajului incantatoriu, dincolo de care poate fi găsită sămînta din care să se dezvolte o structură filmică. În ce-i privește pe cei dinții, care scriu «mai prost», dar la care concentrația de tensiune este mai mare, ei par, tocmai din această pricină, mai accesibili transcrierii cinematografice. E o explicație posibilă, printre altele, care nu mă îndoiesc că vor fi analizate pe larg în rubricile dedicate producțiilor proprii.

Tema, după cum vedem, nu e lipsită de întrebări și de necunoscut. E poate și acesta un semn al vigoriei cinematografului, care nu lasă netulburat nici un fapt și nici un lucru cu care vine în atingere.

H. DONA



Deși partitura literară e celebră iar actorii foarte mari, punerea în scenă strălucește prin mediocritate (Sophia Loren și Peter O'Toole în Omul de la Mancha)



Viorile lui Ingres?



Ispita filmului se manifestă stăruitor și ia forme felurite la scriitorii contemporani. Și aici, filmul se comportă ca un moștenitor al teatrului. Formula aceasta e o simplă metaforă. Rar se mai susține astăzi că filmul e destinat să înlocuiască un teatru muribund. Dar așa cum romancierul și poetul de acum cincizeci sau o sută de ani nu puteau rezista tentației de a-și încerca măcar o dată puterile pe scenă, scriitorii contemporani se apropie de cinematografie, se supără câteodată, anatemizează un limbaj pe care-l simt străin, o iau de la capăt.

Ispita cea mai frecventă, cea mai cunoscută și cea mai necesară —

**Poetul
sau romancierul
de acum
o sută de ani
nu prea rezista
tentației
de a-și încerca,
măcar odată,
puterile pe scenă.
Scriitorii de astăzi
luptă cu ispitele
cinematografiei**

căci, oricât ar protesta purismul cinematografic, sprijinul literaților este esențial — o reprezintă scrierea scenariilor. «Autorii compleți» sînt rari. Școala scenariului cere scriitorilor oricît de înzeestrați și originali — cu atît mai mult celor înzeestrați și originali — eforturi de flexibilitate și, lucru mai greu, de modestie. După ce a încercat să apropie limbajul filmului de cuvînt, scriitorul descoperă cu ingenuitate că trebuie să remodeleze cuvîntul pentru film. Dar nu despre relația scriitor-scenariu, discutată adesea cu patimă și violență, vrem să vorbim.

Față de tentația scenariului, cea a regiei de film e relativ rară. Un efort de rememorare aduce, totuși, în minte un sir de nume, unele



**René Clair a început ca romancier
(«Insula monștrilor»), dar «a rămas»
ca regizor (Serbările galante)**



Un scriitor pentru care regia de film a fost mai mult decât o cochetărie:
Jean Cocteau (Frumoasa și bestia)

ilustre: Cocteau, Malraux și Pasolini, Elia Kazan și Robbe-Grillet. La noi a practicat, între alții, cele două arte, Francisc Munteanu.

Și aici se pot invoca înaintași care au avut relații similare cu teatrul, au fost actori sau regizori. Sînt amintiți Shakespeare, Molière sau Goldoni. Se pot pomeni preocupările lui Goethe la Weimar și pasiunea pentru regie a lui Camil Petrescu.

Situațiile nu se suprapun. Regia de film are un grad mai înalt de tehnicitate. Și este mai absorbantă. Orice poet, dramaturg, prozator sau chiar critic se poate apuca de scrierea unui scenariu pînă la descoperă că nu e suficient să botezi astfel o povestire mai mult sau mai puțin dialogată. E mai greu să te crezi înzestrat cu gene — ne referim la ereditate și nu la podoabele ochilor — de regizor. Și totuși, ispita de a contribui la nașterea unui film și altfel decât prin cuvînte a produs pomenita listă de nume. E ușor de văzut că, într-o asemenea listă, sînt cîteva situații foarte dife-

rite. Una, cea mai obișnuită, este ezitarea, trecerea prin etapa literară pentru a se ajunge la vocația veritabilă de regizor. René Clair a început cu un roman, a fost o vreme și actor. Simpatiile și orientarea literară s-au tradus cinematografic în **Antract**. A scris excelente cronici și articole. Cine l-ar clasa cu seriozitate pe Clair printre scriitorii-regizori? Romanul lui rămîne un păcat de tinerețe. Clair este, pur și simplu, un cineast care «știe să scrie». așa cum au existat muzicieni ca Berlioz sau Debussy, care «au știut să scrie». Cazurile Rousseau, E.T.A. Hoffman, Wagner — scriitori și muzicieni — sînt diferite.

Adversari artistici ai lui Clair, despre care au vorbit cu vervă dar pătimaș cineasții Noului Val francez au parcurs o traiectorie asemănătoare. Au început mai toți cu critica de film și, pe măsură ce s-au afirmat ca regizori, au abandonat scrisul, cel puțin ca o îndeletnicire permanentă. Malle, Truffaut, Godard sînt consemnați printre cri-

tici doar în fișele de dicționar.

Situația simetrică e cea a scriitorilor care au deschis paranteze, s-au transformat pentru o vreme în regizori. Chiar dacă rezultatele au pondere și nu sînt simple experiențe personale, ele se reduc la un episod fără urmări. Organizator al aviației republicane în războiul civil spaniol, combatant, Malraux a scris la sfîrșitul deceniului al patrulea un roman și a realizat un film despre lupta poporului spaniol. Amîndouă sînt intitulate la fel: **Speranța**. Valoarea de mărturie a filmului nu mai intră în discuție. Activitatea de cineast este însă una dintre fețele numeroase ale unei biografii și ale unei opere surprinzătoare. Malraux cineastul, Malraux inițiatorul de expediții arheologice sînt ipostaze care îl întregesc și îl explică pe romancier — chiar dacă acesta și-a întrerupt scrisul la 45 de ani și a făcut loc eseistului, memorialistului, gînditorului despre artă.





Un regizor care scrie romane onorabile și realizează filme memorabile:
Elia Kazan (America, America)

Cocteau a cochetat mai mult cu filmul. Nuanța minimalizatoare a cuvintului «cochetat» îl nedreptățește. Dintre cele câteva filme pe care le-a realizat — la altele a participat doar ca scenarist sau autor al ecranizării — *Frumoasa și bestia* justifică termenii de cochetărie și manierism. Dar *Singele poetului* și *Testamentul lui Orfeu*, oricât

ar fi de inegale, dau substanță unui tip de film greu de definit: poemul cinematografic.

Privite de aproape, cele mai multe cazuri de scriitori-regizori se dovedesc reapariții ale binecunoscutei «viori a lui Ingres». Chiar dacă cel în cauză o contestă cu iritare, astfel de filme traduc aspirații, dar rămân activități secundare.

Sînt regizori care scriu și romane, uneori foarte onorabile, precum Elia Kazan. Sînt scriitori care au făcut și filme. Părerile despre romanele lui Alain Robbe-Grillet pot fi foarte împărțite. Nu i se contestă, însă, maturitatea și originalitatea scrisului. Aflat la al patrulea sau al cincilea film, regizorul Robbe-Grillet rămîne un veleitar. În *Nemuritoarea ori Transeuropexpress* se simte miros de laborator.

Alternarea celor două activități nu presupune egalizarea valorilor. Filmele lui Francisc Munteanu au cursivitate narativă. În ce măsură însă regizorul Munteanu își imprimă amprenta pe care o posedase nuvelistul?

Dintre cerințele numeroase ale unei arte complexe, scriitorii care trec îndărătul camerei de filmat se împiedică mai ales de una: lucrul cu actorii. Dozajul de experiență și și intuiție pretins de îndrumarea actorilor se asimilează mai greu. O arată și reușitele și eșecurile. Cocteau a izbutit în filmele lirice și confesive, în *Singele poetului*, în *Testamentul lui Orfeu*, unde



Imaginile pot fi minuite cu aceeași siguranță ca și cuvintele
(*Mamma Roma* de Pasolini cu Anna Magnani)



Filmele lui Francisc Munteanu sau amintirile scriitorului cu același nume
(Cerul începe la etajul III)

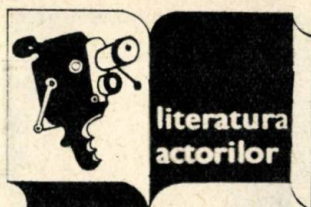


Pentru unii scenaristica este ante-camera regiei
(Anul trecut la Marienbad,
după un scenariu de Alain Robbe-Grillet)

cadrele se succed după logica visului și actorii se ivesc într-o configurație de poem. În genere, scriitorii-cinești tind să-i lase pe actori să se miște cum știu și cum vor. Ori încearcă să-i manipuleze ca pe niște marionete. Pentru unitatea de stil a filmului, efectele nu sînt prea fericite, chiar dacă actorul se numește Trintignant.

Excepțiile există. Pasolini a modelat cu aceeași siguranță cuvintele și imaginile. Chiar dacă autorul lui **Accatone** și al **Maicii Roma** l-a mascat pe romancier, cele două activități au fost la fel de convingătoare. Cu oarecare bunăvoință, s-ar mai putea adăuga cîteva nume. Dar enumerarea se restrînge fatal. Nu e vorba de dimensiuni artistice ori de aspirații, ci de limbaje și tehnici tot mai complexe. Oamenii Renașterii se ivesc astăzi cu greu.

Silvian IOSIFESCU



Angela Chiuvaru



A debutat, la Teatrul studentesc din București, cu rolul Julietei, la vârsta eroinei. Apoi a fost, în ordine mitologică, Pallas Athena în «Gilceava zeilor», Femeia în verde și Anitra în «Peer Gynt», Leni Vălescu în «Patriotica română», Elena Nicolaevna în «Micii burghezi» și altele, pe scena Teatrului Nottara, dar și la Teatrul Național din Craiova și la Teatrul din Birlad. Din filmografie: **Răsună valea, Directorul nostru, Secretul ciurului, Viața nu iartă.** Debutul literar: în 1958, în «Luceafărul», cu o poezie scrisă la Cannes, intitulată «Plajă la Mediterana» și care se încheia cu versurile «...mă cuprinde-un aprig dor/ De-a Mării Negre-mbrățișare». A semnat versuri și proză în nu mai puțin de 24 de publicații, iar în prezent are predate, la Editura Eminescu — volumul «Soarele și luna mea» (dedicat celor doi copii ai săi — Ionuț și Angelica), la Editura Militară — volumul «Noi, fiice țării», și o carte de călătorie, «Înconjurând lumea înconjurătoare».

Duh

*Ca un duh fără de pace
Bîntuie pe lume vîntul;
Gerul poarta nu-i desface
Iadul nu-i primește cîntul
Nu-l primește nici pămîntul*

*Bine-n case nici n-apucă
Să se aciue: avid,
Geamuri, uși, ca de-o năluca
Se cutremură, se-nchid...
Vîntul unde să se ducă?!*

*O pornește-n lumea largă,
O pornește fluierînd
Ca urîtul să-i mai treacă,
O pornește ca un gînd...
Bate lumea cea posacă
Singur-singur pînă cînd
Potrivește pasu-n rînd
Cu-al meu suflet plin de-alean
Ca și el drumeț în van
Blestemat să nu ajungă niciodată la liman*

*Frați de drum și frați de cruce
Ne legăm să ne avem
Dar la cea dintîi răscruce
Drum contrar ne face semn
Și spre alte zări ne ducem
Robi aceluiși blestem.*

filmografie comentată

Aventurile cinematografice ale literaturii de aventuri

**Alexandre Dumas-tatăl:
Geniul bun al superproducției**

Numărul ecranizărilor realizate după operele lui Dumas-tatăl e atât de mare încît descurajează orice tentativă de filmografie exhaustivă. Din 1898 și pînă astăzi, multe dintre cele aproape trei sute de romane și piese istorice ieșite din «fabrica Dumas» continuă să fie izvorul inepuizabil al filmelor de capă și spadă sau al melodramelor de epocă. Imbrățișînd formulele cele mai diverse, încercînd să respecte modelul literar sau, dimpotrivă, brodînd liber în jurul motivelor originare, oscilînd mai totdeauna între tentația cromolitografiei istorice și efortul de a trata într-o cheie personală paginile lui Dumas. Iată ce ne spune o primă statistică: «Cei trei mușchetari» înregistrează peste treizeci de versiuni cinematografice, între care nu puține sînt parodii. «Contele de Monte Cristo» a trecut pe ecran de peste douăzeci de ori, fără să mai punem la socoteală filmele care păstrează vag cîte o sugestie a cărții. Aventurile «Fraților corsicani» au fost povestite în imagini de peste zece ori. Adaptări numeroase cunosc «Kean» sau «Turnul Nesle».



Parodiarea genului a început devreme... (Max Linder — D'Artagnan)....dar resursele lui sînt inepuizabile (Gina Lollobrigida și Gérard Philipe în Fanfan la Tulipe)



Platină

Deasupra noastră
Arborii clatină
Brățări masive,
Brățări de platină...

Pe unde frunza
Pieri-n masacru
Un dans din Nord
Străvechi și sacru

Ne-atrage-n ritmu-i
Fără scăpare...
Dacă un cuplu
Se-opune, moare.

Cuprinde-mi capul,
Nimbul de platină
Și mă sărută lung,
Lung, după datină...

Livada cu cireși amare

Îmi amintesc
Livada copilăriei mele

Cu crengile subțiri de schije grele
Și mugurii
Care dădeau cu încăpăținare
Acea țirzie și timidă floare;
Cireșile
Căzînd ca lacrima, amare...

Îmi amintesc
Potecile cu vise
Minate,
Puii mierlelor ucise;
Nu uit
Pe bolta cenușie, dușmănoasă,
Gutuia lunii,
Păliuă
Și înecăcioasă
De viermele războiului roasă

Amnare

Cuvintele mele
Chinuitoare
Asemenea strămoșilor
Plecați pe pietre de amnare.
Mă trudes
Cît e noaptea de mare
Să descopăr
Care scînteie cu care...

Epigrame

CELORE CARE-MI REPROȘEAZĂ LIPSA SĂRII

Îmi reproșează unii mie
Că nu-i prea fac de rîs să moară;
Ei nu știu oare din chimie
Că este și o sare-amară?

CELORE CARE CONTESTĂ CAPACITATEA FEMEII

Nu are destul cap femeia
Mai zic cițiva miopi sau cîini;
Eu îi combat net cu ideea:
Ea nu are destule mîini.

UNOR CĂSĂTORIȚI ÎN TIMPUL STUDIILOR

Trecînd-o pragu-n brațe el ca mire
Făcu-n bucătărie primul pas;
De-atunci el avansă fără oprire
Dar ea și azi acolo a rămas.

Nimic mai firesc decît acest nesecat interes pentru autorul «Mușchetarilor», căci literatura lui Dumas seduce prin toate acele atracții care stau la temelia spectacolului cinematografic popular: galeria de eroi mitici, proiectarea aventurii într-o lumină romantică, exaltarea nobileței și generozității morale, a iscusinței și frumuseții fizice, farmecul idilei suave, invenția epică de o neobișnuită bogăție, opulența scenografică, micile accente de lirism și umor. Ca și în cazul romanelor lui Paul Féval sau Walter Scott, Eugène Sue sau Ponson du Terrail, Hugo sau Zevaco, cinematograful de larg consum a găsit aici (de-a gata din belsug) subiectele, personajele, cadrul, artificiile atît de îndrăgite de admiratorii superproducției. Cel mai adesea, le-a preluat servil, exploatîndu-le fără dram de fantezie, le-a aplatizat și, în cele din urmă, le-a standardizat. Un destin de care scapă doar filmele lui Max Linder și Fred Niblo. Allan Dwan și Vittorio Cottafavi, Claude Autant-Lara și Richard Lester.

Lăsăm complet la o parte ecranizările — numeroase — realizate după «Cavalerul de Maison Rouge», «Frații corsicani», «Turnul Nesle», «După douăzeci de ani» și altele, citînd în cele ce urmează doar operele cu filmografia cea mai bogată și de cel mai larg răsunet.

«Cei trei mușchetari»

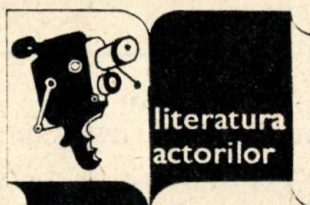
1909: *Le mousquetaire de la Reine* (Mușchetarul reginei) — Franța. Regia: Georges Melies. *I tre moschettieri* (Italia). Regia și adaptarea: Mario Caserini. O producție Cines, jucată de Amleto Palermi și Maria Gasperini.

1911: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia și adaptarea: J. Searle Dawley. Un june prim romantic în rolul lui D'Artagnan: Sidney Booth.



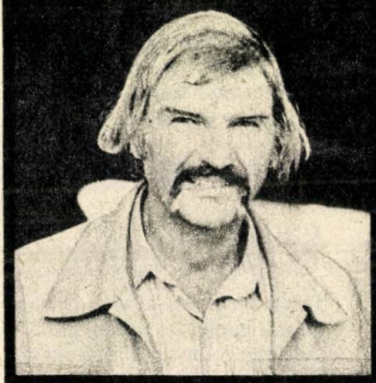
Aventura poate fi galantă... (Dawn Addams și Alain Delon în *Laleaua neagră*) ...dar și dramatică (Jean Gabin și Bourvil în *Mizerabili*)





literatura
actorilor

Ilarion Ciobanu



Născut în 1931 la Cigur-Menijir-Tighina, a urmat cursurile Institutului de artă teatrală și cinematografică din București, debutând ca actor într-un scurt-metraj realizat de Manole Marcus în 1959: **După ploaie**. Primul său rol într-un lung-metraj, în 1961, a fost de prima mărime: Mitru Moț din ecranizarea romanului «Setea» de Titus Popovici, în regia lui Mircea Drăgan. Au urmat, ca momente de vîrf, rolurile din **Cartierul veseliei, Răscoala, Apoi s-a născut legenda, Cu mîinile curate** și altele, în curînd urmînd să-l vedem pe micile ecrane în **Toate pinzele sus**. Debutul literar s-a produs, în 1972, în revista «Argeș», cu schița «Ultima cursă». A publicat apoi proză în «Tomis», «Almanahul literar» 1974, «Almanahul literar» 1975, «Cinema», «Luceafărul», «Portul», iar în revista «Săptămîna» — versuri.

Toamna

*Toamna,
Cînd zilele cosesc nopțile,
Și se-amețesc
Cu brumă
Și argint...
Toamna,
Prag de coapte vii
Recviem de cocori duși,
Toamna,
Dușmana mea prietenă
Toamnă.*

Pădure

*Pădure, viori verzi,
zgomotoase chitare,
Pădure, lumini ascunse,
freamăt de mare,
Verde, necontenită mișcare,
Pădure, leagăn de haiduci,
cu doine și pistoale.
Pădure, covor de frunze și mure
Pădure, pădure, pădure...*

Sînt

*Sînt bobul de cristal
Ce-și urcă seva
Din adîncuri.
Sînt pîrlul*



Actorul devine efigia personajului
(Ivan Mosjoukine — Kean)

1913: *Les trois mousquetaires* (Franța). Regia: André Calmettes, Henri Pouctal. În distribuție: Emile Dehelly, Nelly Cormon, E. de Max, Philippe Garnier, Rolla Norman. Presa îl anunță ca pe o grandioasă «inscenare», «film d'art».

După alte două versiuni, realizate în timpul și imediat după primul război mondial, urmează:

1921: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia: Fred Niblo. Adaptarea: Edward Knoblock. Inimitabilul Douglas Fairbanks în mijlocul unei constelații actricești: Leon Barry, Nigel De Brulier, Marguerite De La Motte, Barbara La Marr și Adolphe Menjou. O producție Douglas Fairbanks Pictures.

1922: *The Three Must-Get-There* (joc de cuvinte bazat pe asemănarea fonetică: *Cei trei trebuie să ajungă acolo*). În Franța, filmul a rulat de asemenea cu un titlu-calambur: *L'étroit mousquetaire* — Subțirelul mușchetar — S.U.A. Regia: Max Linder. În distribuție: Max Linder, Clarence Wertz, Charles Mezzetti. Parodie a filmului jucat de Douglas Fairbanks. Gaguri burlești, folosirea comică a anacronismului.

Cel puțin patru noi versiuni sînt realizate în primul deceniu al sonorului. După al doilea război mondial, suita se reia cu vervă sporită:

1948: *The Three Musketeers* — S.U.A. Regia: George Sidney. Cu: Gene Kelly, Lana Turner, Van Heflin, Vincent Price, June Allyson, Angela Lansbury. O explozie de ritm și de culoare.

1950: *Il figlio di D'Artagnan* (Fiul lui D'Artagnan) — Italia. Regia: Riccardo Freda. În distribuție: Piero Palermi, Gianna Maria Canale, Carlo Nichi, Paolo Stoppa.

1952: *Il boia di Lilla* (Călușul din Lille) — Italia. Regia: Vittorio Cottafavi. Actori: Yvette Lebon, Rossano Brazzi, Jean-Roger Caussimon.

1953: *Les trois mousquetaires* — Franța. Regia: André Hunebelle. Printre actori: Georges Marchal, Gino Cervi, Yvonne Sanson, Danielle Godet;

Rostogolit din stîncă-n stîncă.
Sînt rîul,
Care străbate dealuri și cîmpii.
Sînt fluviul pîrinte,
Ce duce totul
În străbuna mare.
Sînt marea,
Cu furtuni,
Pescăruși
Și țărături de fildeș.
Sînt oceanul,
În adîncurile căruia
Sălășluiesc monștri și perle.
Sînt toate apele lumii.

Crez

Eu n-am să mor,
Nimeni nu moare,
Toți adormim.
Și-acolo în adîncuri
Așteptăm sorocul
Cînd fierul nostru
Va renaște
Într-o prelungă fuzee.
Apoi în marș de lumină
Vom fișni spre alte lumi
Necunoscute,
Unde o vom lua de la capăt.
Nimeni nu moare,
Toți adormim,
Ascultînd așteptarea...

Patrulaterul

De copil a visat să fie marinar. Să călătorească, să-nfrunte talazuri mari cît nucul din curtea pîrintească, să se bată cu alți marinari prin tavernele docurilor și să aibă în fiecare port, unde-o arunca ancora, cîte o iubită care să-i ducă dorul.

Dar cum era miop, iar pe deasupra și daltonist, s-a făcut contabil. Mă rog, așa-i prin viață, cîte nu visează și cîte nu-și dorește bietul om, iar pînă la urmă...

Cînd i-a venit sorocul și s-a prezentat la recrutare, după examenul medical a fost întrebat la ce armă ar dori să-și facă datoria.

— La marină domnule maior, eu sînt un om al vînturilor, al valurilor, sînt un om al mării, am apa în sînge, în suflet...

Astfel l-au dat la pompieri. Trist, jignit, a făcut-o pe pompierul la contabilitatea unității. Sfidîndu-i pe cei care nu pricep nimic din marile idealuri, și-a tatuat pe brațul stîng o ancoră iar pe cel drept o sirena țîtoasă care se naște din valuri. Pe sub veston, tot ca o sfidare, purta un tricou, marinăresc, cumpărat la preț destul de pipărat.

După ce-a terminat cu pompieria, s-a angajat, evident, contabil. Și uite așa au început să curgă anii unul după altul, ca bilele la popice.

De înșurat nu s-a-nșurat, considerînd că un adevărat marinar nu-și leagă viața de nimeni, niciodată. Ba de la un timp s-a apucat și de băutură și bea numai rom, ca marinarii, pînă a dat în patima lichidului care ar fi trebuit să fie stors din trestie de zahăr. Prietenii aveau trei. Doi foști aviatori, adică mai bine zis care au vrut să fie aviatori, și o fostă actriță de teatru și cinema, tot care a vrut. Primii doi lucrau cu el în birou, iar actrița în altul, era dactilografă. Cei patru trăiau minunat. Jucau la Loto împreună, odată chiar au cîștigat 146 lei, vedeau filme cîteșipatru, iar concediile tot



Planchet: o compoziție savuroasă a lui Bourvil.

1954: *I Cavalieri della Regina* (Cavalerii reginei) — Italia. Regia: Mauro Bolognini. Cu: Jeff Stone, Marina Berti, Domenico Modugno, Tamara Lees.

1959: *Gli Sparvieri del Re* (Șoimii regelui) — Italia. Regia: Joseph Lerner. Actori: Brenda Hosan, George Higgins.

1961: *Les trois mousquetaires* — Franța-Italia. Regia: Bernard Borderie. În rolul lui D'Artagnan, Gérard Barray. Milène Demongeot este Milady, Jean Carmet — Planchet, Perette Pradier — Constance.

Los tres mosqueteros y medio (Cei trei mușchetari și jumătate) — Mexic. Regia: Oscar Long. Actori: John Riding, Mike Ferens, Jean Ross, Tom West, Leticia Julian.

1962: *Le secret de D'Artagnan* (Secretul lui D'Artagnan) — Franța-Italia. Regia: Siro Marcellini. Cu: George Nader, Georges Marchal, Alessandra Panaro, Magali Noël.

1963: *I Quattro Moschettieri* (Cei patru mușchetari) — Italia-Franța. Regia: Carlo-Ludovico Bragaglia. O impresionantă echipă de comici: Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Erminio Macario, Carlo Croccolo, Peppino de Filippo.

1973: *Quatre Charlots Mousquetaires* (Cei patru Charlot-mușchetari) — Franța. Regia: André Hunebelle.

1973: *The Three Musketeers* — Anglia. Regia: Richard Lester. Actori: Richard Chamberlain, Oliver Reed, Michael York, Charlton Heston, Faye Dunaway, Raquel Welch, Geraldine Chaplin, Jean Pierre Cassel, Christopher Lee. Filmul poartă subtitlul *Diamantele reginei*.

1975: *The Four Musketeers* (Cei patru mușchetari). Aceeași regie și aceeași distribuție. Filmul poartă subtitlul *Răzbunarea lui Milady*.



Cea mai patetică Esmeraldă (Maureen O'Hara în *Cocoșatul de la Notre-Dame*)

împreună le făceau. Dar mai ales visau, visau laolaltă și erau fericiți. Detestau restaurantele. Din trei în trei zile, regulă sfântă, organizau pe rând, la fiecare acasă, cîte o aniversare închipuită. Pe cele adevărate nu le băgau în seamă. La aceste întîlniri, cel mai zdrăvan bea marinarul. Bea, se-mbăta, spargea pahare, totuși cumpărau pahare ieftine, și-și povesteau călătoriile. Cam pe la mijlocul petrecerii, invariabil, începea să cînte celebra și vestita romanță marinărească:

«Dați-mi o barcă să-mi plimb iubita,
Să zbor cu ea din val în val
Cerul mi-e tată, marea mi-e mamă,
Sînt tiul mării, sînt marinar».

Uneori la chestia cu «să zbor cu ea din val în val», aviatorii îi renegau sufletul de marinar, înlocuindu-l cu cel de aviator, că din moment ce voia să zboare... Dar pînă la urmă lucrurile se linișteau, le potolea actrița care, c-o voce de contra-alto, declama că cele două arme de elită sînt fruntea oricărei armate moderne, iar peste toate domnește arta și mai ales arta dramatică. Toți recunosteau că așa e și continuau să spargă pahare.

Dar iată că într-o zi, o zi de iarnă, patruleterul a fost făcut triunghi. După o sticlă întreagă cu rom băută de unul singur, marinarul luase obiceiul să bea pe ascuns, acesta a uitat să se mai scoale a doua zi dimineată. Și a tot stat el așa în pat, pînă l-au găsit ceilalți. Au spart ușa și l-au găsit.

Tristețe, lacrimi, crematoriul uman. Cei trei știau că el, marinarul, avea suprema dorință ca cenușa lui să fie aruncată în valuri. Astfel s-au hotărît ca în prima duminică să se ducă la mare și să-i îndeplinească ultima rugă. Și totuși unul din aviatori a propus o variantă la testament. Le-a explicat că el, adică mortul, și-a exprimat dorința să-i fie aruncată cenușa în valuri, dar ce fel de valuri, n-a spus-o. Așa că ei pot foarte bine să pîndească o zi cu vînt pe Herăstrău, sau hai, Snagov, și să-i arunce cenușa în valuri. Ce să se mai cărăbească cu toții pînă la mare, drumul costa, păcat de bani, mai bine i-ar bea în cinstea celui care le-a fost... Dar privirile celor doi l-au făcut să tacă și și-a aprins o mărășească. Așa se face că duminica următoare, cei trei prieteni împreună cu el, care acum era într-un fel de urnă, adică de fapt într-o cutie de tabia,

«Contele de Monte Cristo»

1908: *Il Conte di Monte Cristo* — Italia. Regia: Luigi Maggi. Actori: Umberto Mozzato, Lydia de Roberti, Mirra Principi.

The Count of Monte Cristo — S.U.A. Regia: Francis Boggs. În rolul principal: Hobart Bosworth.

1914: *Monte Cristo* — Franța. Regia: Henri Pouctal. Cu: Léon Mathot, Nellv Cormon, Marc Gérard, Gaston Modot, Colas. Serial produs de Film d'Art.

După cel puțin alte două versiuni mute, în primii ani ai sonorului urmează:

1932: *Die Gräfin von Monte Cristo* (Contesa de Monte Cristo) — Germania. Regia: Karl Hartl. Brigitte Helm și Rudolf Forster într-o istorie imaginată de Walter Reisch pe motivele romanului lui Dumas.

1934: *The Count of Monte Cristo* — S.U.A. Regia: Rowland V. Lee. Cu: Robert Donat și Elissa Landi.

În timpul războiului, se produc trei noi versiuni, printre care una mexicană (*El Conde de Monte Cristo de Chano Urueta*), iar după război, ca și în cazul mușchetarilor, ritmul ecranizărilor se intensifică, cu două filme în același an:

1946: *The Wife of Monte Cristo* (Soția lui Monte Cristo) — S.U.A. Regia: Edgar G. Ulmer. Cu John Loder, Lenore Aubert, Fritz Kortner.

The Return of Monte Cristo (Reîntoarcerea lui Monte Cristo) — S.U.A. Regia: Henry Levin. Pe generic, Louis Hayward.

1948: *Le secret de Monte Cristo* (Secretul lui Monte Cristo) — Franța. Regia: Albert Valentín. O distribuție în care strălucește Pierre Brasseur.

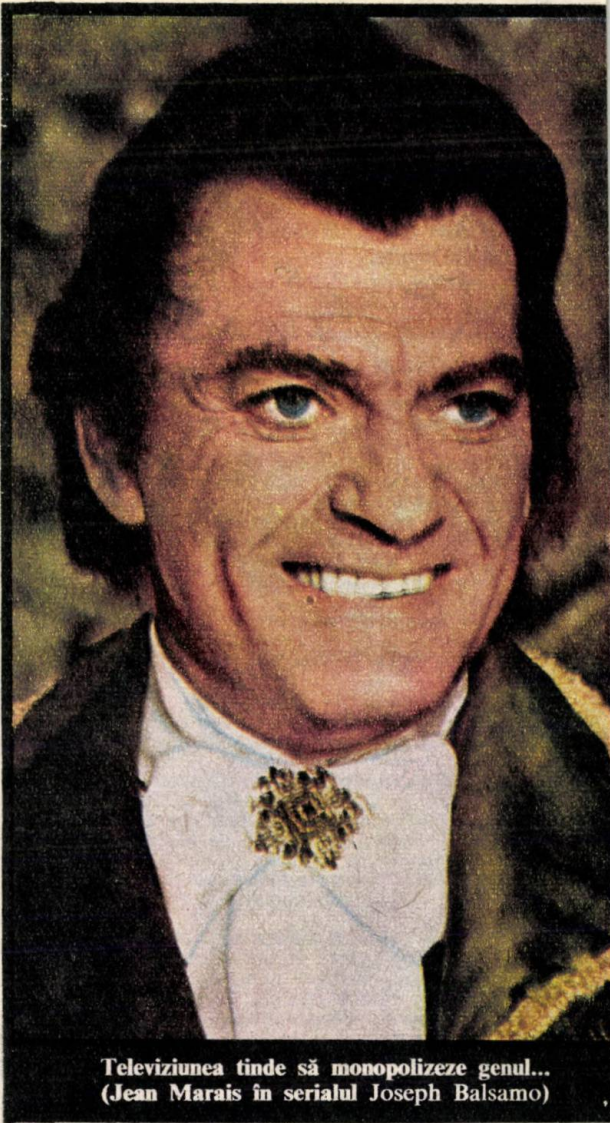
1953: *El Conde de Monte Cristo* — Argentina. Regia: Leon Klimowsky. În rolul lui Monte Cristo: Jorge Mistral.

1954: *Le Comte de Monte Cristo* — Franța. Regia: Robert Vernay. Pe generic: Jean Marais, Lia Amanda, Daniel Ivernel, Folco Lullii, Paolo Stoppa, Jacques Castelot. Printre semnatarii adaptării: Georges Neveux.

1960: *The Secret of Monte Cristo* (Secretul lui Monte Cristo) — Anglia. Regia: Robert Baker și Monty Berman. Cu: Rory Calhoun, John Gregson, Patricia Bredin, Gianna Maria Canale, Ian Hunter.

1961: *Le Comte de Monte Cristo* — Franța. Regia: Claude Autant-Lara. Protagonisti: Louis Jourdan, Yvonne Fourneaux, Pierre Mondy, Bernard Dhéran, Henri Guisot.

1968: *Le révolté sous le signe de Monte Cristo* (Revolțatul sub semnul lui Monte Cristo) — Franța. Regia: André Hunebelle. Cu: Paul Barge,



Televiziunea tinde să monopolizeze genul...
(Jean Marais în serialul *Joseph Balsamo*)

au coborât din tren la Constanța. Un taxi i-a dus pe malul mării, la Casino. Au privit marea, au văzut restaurantul, care era deschis și aproape pustiu, și au hotărât ca înainte de-a încredința mării esența celui care le-a fost prieten, să dea de dușcă vreo două păhărele cu rom, «de-l de-i plăcea lui». Asta în cinstea și onoarea aceluia care pleacă în marea călătorie, dar și în folosul lor care mai rămân și au cam înghețat.

După mai multe rînduri, și-au spus că-i timpul. Au ieșit din restaurantul cald și gol în frigul terasei ce străjuie marea învolburată.

Stăteau toți trei rezemați de parapet. Jos, valurile se spărgeau furioase de zidul cazinoului.

— E o mare potrivită, în furtună, așa cum îi plăcea lui. Rămăși pe gânduri, ei priveau întinderea mării care ciocotea în talazuri cu creste înspumate.

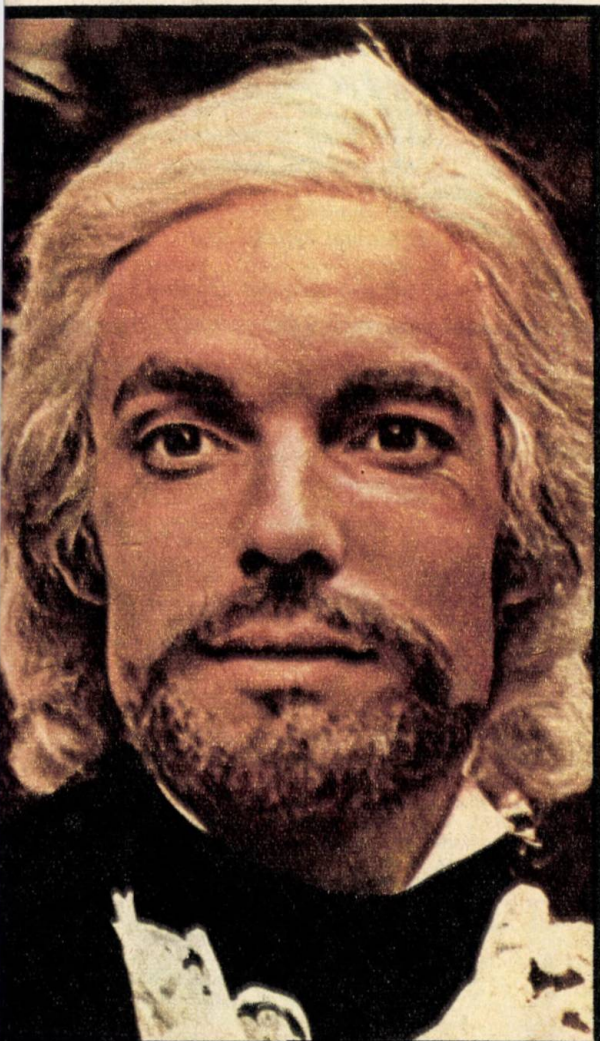
— Amalio, tu s-o faci... că de tapt el te-a cam iubit. Ea știa că el a cam iubit-o, dar ca un autentic marinăr nu i-a spus-o niciodată. Cu minile-nmănușate, a desfăcut capacul cutiei de tablă. A stat o clipă pe gânduri, ca o reculegere, ca o rugă de iertare, și-a făcut o cruce mică și discretă, așa cum fac mulți care trec

prin fața bisericilor și vor să se aibă bine cu ăl de sus, dar să nu-i știe nimeni, apoi, cu un gest de preotească antică, a aruncat cenușa către valurile mării. Dar tocmai în clipa aceea, o pală zdrăvăne de vînt sărat a învolburat cenușa înapoi, umplîndu-le ochii umezi de durere și gulerile paltoanelor nu tocmai noi. Toți au rămas stane de piatră. Restul cenușei s-a împrăștiat pe terasă, printre mesele răsturnate și strînse în grămezi, care așteptau primăvara, vopseaua, apoi vara. Mușenia lor a durat preț de cinci minute, apoi s-au întors cu spatele la vîntul blestemat. Nu înțelegeau nimic. Cum? El voia acolo în rînd, și acum zburdă pe aici pe terasă. Deodată unul din aviatori se deschise într-un zîmbet și spuse:

— Măi copii, ăsta s-a răzgîndit în ultimul moment. Vrea tot cu noi și printre mese. Nu vă scuturați, mergem înăuntru și mai luăm un rînd, două, trei...

Și au intrat, neabgînd de seamă marea, care răcnea furioasă în urma lor.

Ilarion CIOBANU



...dar marele ecran revine cu forțe noi
(Richard Chamberlain în Conte de Monte Cristo)

Pierre Brasseur, Raymond Pellégrin, Michel Auclair. Versiune modernizată, datorată scenariștilor Michel Lebrun și Jean Halain.

1975: **The Count of Monte Cristo** — Anglia. Regia: David Greene. Richard Chamberlain, în rolul lui Edmond Dantès. Pe generic mai citim numele lui Tony Curtis, Trevor Howard, Donald Pleasence, Louis Jourdan și Taryn Power.

«Viconte de Bragelonne»

1910: **Il Visconte di Bragelonne** — Italia. Regia: Piero Fosco. Piero Fosco alias Giovanni Pastrone.

1922: **Der Mann mit Eisernen Maske** (Omul cu masca de fier) — Germania. Regia: Max Glass. În dublu rol: Wladimir Gaidarow. Versiune liberă

1929: **The Iron Mask** (Masca de fier) — S.U.A. Regia: Allan Dwan. Cu: Douglas Fairbanks, Marguerite De La Motte, Nigel De Brulier, Vera Lewis, Gordon Thorpe, Charles Stevens. Inspirat din «Viconte de Bragelonne» și «Cei trei mușchetari».

Dintre versiunile sonore, le notăm pe cele mai recente:

1954: **Le Masque de fer** (Masca de fier) — Franța. Regia: Richard Pottier. Pierre Cressoy în rolul omului cu masca de fier.

1961: **La vendetta della maschera di ferro** (Răzbunarea măștii de fier) — Italia-Franța. Regia: Francesco De Feo. Cu: Michel Lemoine, Jany Clair, Pietro Albano.

1962: **Le Masque de fer** (Masca de fier) — Franța. Regia: Henri Decoin. În distribuție: Jean-François Poron, Jean Marais, Claudine Auger, Noël Roquevert, Silva Koscina, Enrico Maria Salerno.

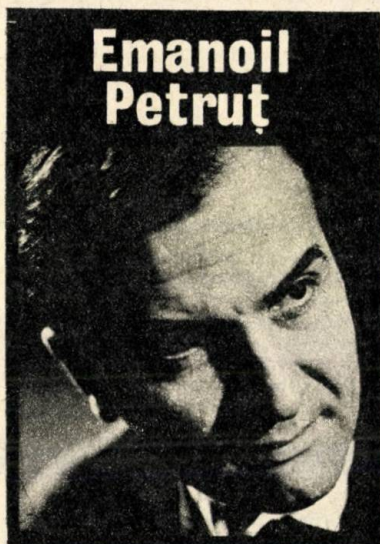
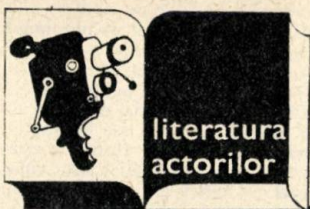
«Laleaua neagră»

1921: **The Black Tulip** — Anglia. Regia: Frankland Richardson. Pe generic: Gerald Mc Carthy, Zoe Palmer, Edward Verdaque.

1937: **The Black Tulip** — Anglia. Regia: Alex Bryce. În rolurile principale: Patrick Waddington, Ann Soreen.

1963: **La Tulipe Noire** — Franța-Italia. Regia: Christian Jaque. Cu: Alain Delon, Virna Lisi, Francis Blanche, Akim Tamiroff, Dawn Addams, Robert Manuel.





**Emanoil
Petruț**

Absolvent al Institutului de artă cinematografică din București, a interpretat pe scena Teatrului Național și la Teatrul Nottara o vastă suită de roluri, memorabile fiind creațiile sale din «Ne-poții gornistului», «Din jale s-a-ntrupat Electra», «Furtuna», «Cei din Dangaard», «Răzvan și Vidra», «Patima de sub ulmi», «Nora», «Poveste din Irkutsk», «Zodia Taurului», «Un fluture pe lampă», «Sweig», «Danton» și altele. A debutat pe ecran în **Brigada lui Ionuț** (1954), dar filmul care l-a impus memoriei noastre cinemafile și civice, prin rolul titular care l-a fost încredințat, a fost **Tudor** (1963). Până la cel mai recent film al său, **Patima** (1976), a totalizat 50 de roluri pe ecran.

Scrie de la 6 ani. A debutat în proză, nu știe când, cu trei nuvele, intitulate generic «Cei trei H». Primele versuri le-a publicat în 1950 în revista «Luceafărul». A mai semnat poezii în «Săptămîna» și «Revista Teatrului Național».

Oglinzile

*Mă uit în sus,
sînt înșelat.
Mă uit în jos,
sînt înșelat.
Mă uit în dreapta,
sînt înșelat.
Mă uit în stînga,
sînt înșelat.
Mă uit în urmă,
am fost înșelat.
Atunci îmi strig: «Înainte!»...*

*Și vremea se ia după mine,
Ea crede-n mine și nu minte!...*

Visul din vis

*Undeva nu prea departe
Mi-am născut doruri deșarte.
Un vis blind ce mă-nsoțește,
A fost adevărat și nu mai este
E visul care lasă urme
Și mă amestecă în alte turme.
Azi nu mai ești în visul meu
Și îmi șoptesc mereu, mereu:
În vis era un altul sau eram eu?...*



Aventuri spre încintarea copiilor... (Tom Sawyer) ...dar și a adulților care păstrează nostalgia copilăriei (O călătorie spre centrul pămîntului)



«Kean»

Din zece ecranizări identificate, semnalăm trei:

1910: Kean — Danemarca. Regia: Holger Rasmussen. Actori: Martinius Nielsen, Agnes Myrop Christensen, August Blom.

1923: Kean — Franța. Regia: Alexandre Volkoff. Actori: Ivan Mosjoukine, Nicolas Koline, Natalie Lissenko, Mary Odette, Georges Deneubourg. Mosjoukine, scrie Pierre Leprohon, «a găsit în Kean un personaj care a convenit exact talentului său exaltat și romantic».

1956: Kean — Italia. Regia: Vittorio Gassman. Actori: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Eleonora Rossi-Drago, Gérard Landry. Un exercițiu de digitație al regizorului, o confirmare a calităților actorului.

Alte romane

Noianul de titluri și nume pe care nu le-am pomenit mai sus este impresionant. Cu riscul arbitrarului, mai alegem cîte un singur exemplu dintre multiplele variante cinematografice ale altor cîteva romane ale lui Dumas-Tatăl (dintre alte multe ecranizate).

1946: Le Collier de la reine (Colierul reginei) — Franța. Regia: Marcel L'Herbier. Pe generic: Viviane Romance, Marion Dorian, Maurice Escande, Jacques Dacquemine.

1954: La Reine Margot (Regina Margot) — Franța. Regia: Jean Dréville. Cu: Jeanne Moreau, Armando Francioli, André Versini, Françoise Rosay.

Adaptarea semnată de Abel Gance.

1962: Il trionfo di Robin Hood (Triumful lui Robin Hood) — Italia. Regia: Umberto Lenzi. În distribuție: Don Burnett, Gia Scala, Gaja Germani.

Stele mici

M-ai suspendat în univers
alături de tine printre milioane de stele.
Ne zîmbeam jîndu-ne de mină,
obişnuindu-ne cu veşnicia noastră.

Departa de ceilalţi,
scîlpeam ca două stele mici
luminîndu-se una pe alta.

Dar ai coborît ochii
atras de vrtejul mulţimii
şi-ai ameţit, şi ai căzut.

De-acolo de jos de-abia mă recunoşti
de atîta întuneric.

Şi razele mele nu mai am cui să le dărui,
şi căldura lor mă arde.

Şi am să cad şi eu ca tine
amestecîndu-mă în mulţime cu ceilalţi.

În urma noastră va rămîne un gol.

Privind spre el ne vom simţi aproape,

dar nu ca două stele scîlitoare
învăhuite de aceleaşi raze,

ci ca doi oameni care au crezut
că-nfruntă veşnicia cu o clipă.

Sărbătoare

Palmă te sărbătoresc astăzi întreagă
Cu toate zeităţile degetelor tale.

Roşul, galbenul şi albastrul se leagă

Şi mişcă norii şi-i răsucesce pale
Cum dorul te alege băgîndu-te în seamă.
Şi astăzi lumea mi te cheamă!
Palmă, te sărbătoresc astăzi întreagă
Legată de palme ce una cu alta se leagă
Peste pămînt, peste grîne şi gînd.
Mă las în aceste palme şi nu mă vînd!
Sărbătoarea îmi duce la gură paharul
Îmi dăruieşte sufletul şi harul!

August '44

Mi-aduc aminte,
cînd am călcat peste cuvinte
şi-am luat din vînt
un ultim cuvînt:
Credinţă!

Umbra

În podul casei mele s-a ascuns cineva:

E umbra mea.

În grădina casei mele se plimbă cineva:

E umbra mea.

În faţa casei mele dă tîrcoale cineva:

E umbra mea.

În locul sfinţit de mine stă fără vorbă cineva:

E umbra mea.

.....
Eu, oare, unde mă găsesc?!...

1973: Joseph Balsamo — Franţa. Regia: André Hunebelle. Serial de televiziune, în 7 episoade, jucat de: Jean Marais, Doris Kunstmann, Henri Guisol, Udo Kier, Olimpia Carlisi.

Jules Verne: între real şi fantastic

Inaugurată de Méliès, acest «Jules Verne al cinematografului», seria adaptărilor se dovedeşte bogată, chiar lăsînd de o parte multele ecranizări nemărturisite, filmele care împrumută în secret sugestiile din scrierile autorului, cum ar fi **Călătoria în imposibil** (Georges Méliès, 1904) sau **Destinaţia: Luna** (Irving Pichel, 1950). Au trecut pe ecran, în proporţii aproape egale, romanele de aventuri tradiţionale şi cărţile de science-fiction, recordul transpunerilor deţinîndu-l «Michel Strogoff». În majoritate, ecranizările se adresează cu precădere copiilor şi adolescenţilor, urmărind, cu sau fără succes, suspens-ul, amploarea spectaculară, crochiul pitoresc. Cu puţine excepţii, filmele rămîn simple ilustrări ale operelor literare de la care pornesc, o «punere în imagini» mai mult sau mai puţin fastuoasă, naivă sau ingenioasă. De regulă, filme făcute de dragul vedetelor, al trucajelor spectaculoase, al ambianţelor exotice. Rareori de dragul lui Jules Verne, povestitorul pateticilor călătorii pe toate meridianele mapamondului şi, mai ales, poetul marilor călătorii ale minţii. Între cazurile fericite, adaptările lui Karel Zeman se îndepărtează hotărît de filmul-album. Cu o plastică mereu inventivă, cu savante efecte de montaj, stăpînind cu o extraordinară graţie mijloacele tehnice, **Invenţiile diabolice**, **Dirijabilul furat** şi **Pe cometă** regăsesc nu o dată fantazia vizionară, simbolurile subterane, umorul şi poezia cărţilor pe care ni le-a lăsat Verne. Tot printre reuşite, plasîndu-se însă pe o treaptă mai jos, ar mai

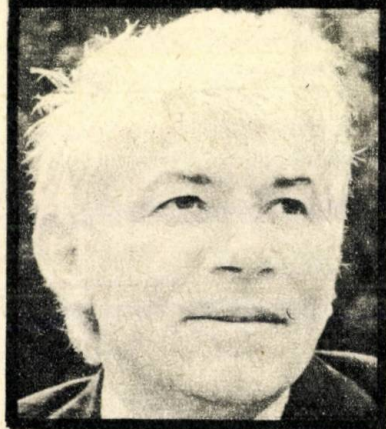


Personaj englez în versiune italiană, cu interpret american (Don Burnett în Robin Hood)





Ștefan Radof



S-a născut — fapt pe care nu putem să nu-l subliniem — la Buftă, în 1934. Dar cinematografia din imediata vecinătate a solicitat tirziu și rar acest talentat actor. Absolvent al I.A.T.C. în 1964, a interpretat în schimb un mare număr de roluri — nu puține principale — în spectacolele de pe scenele Teatrului tineretului din Piatra Neamț și Teatrului Nottara din Capitală: **Căsătorie silită**, **Fii cuminte**, **Cristofor**, **Hamlet**, **Bună seara domnule Wilde**. **Henric al IV-lea**, **Barbarii**, **Trei întâlniri cu tragicomedia**, precum și la televiziune — **Fintina** turmelor, **Livada cu vișini**, **Puterea și adevărul**, **Interviul**, **Să nu uităm...** În prezent filmează în **Oaspeți de seară**, după un scenariu de Al. Șiperco. Primele poezii le-a publicat în 1965 în revistele «Amfiteatru» și «Luceafărul». A colaborat apoi cu versuri la «Gazeta literară», «Contemporanul», «Viața românească», «Scînteia tineretului» și din nou la «Luceafărul». Volume de poezii: «Casa de foc» (1972) și «Iris» (1975), ambele la editura Cartea Românească.

Amprenta

*O! cite semne au făcut aceste mîini
și cite daruri,
sînt lăudate-n apa mării și în soare,
sînt lăudate-n lut, în aer și femei
și de atîtea lucruri ce rămîn
în urma mea: necruțătoare*

Cîntec tigănesc la M.R.P.

*Chip al meu pe-o talgere,
Pasărea mea agere.*

*Prinsă-n lemn despîcat
Bate rea
Bate trist
inima mea*

*Mai foșnitor cutreier și lung
spre înserat.*

*Mai scund lovesc în aer.
Mai surd.
Mai depărtat.*

*Pe fașa din oglindă
Îmi trag mereu perdeaua.
În sînge, tot mai veche,
îmi sună geamparaua.*

putea conta **Insula misterioasă** al lui Cy Endfield, povestit cu o știință sigură a ritmului. În rest, cîteva izbînzi fragmentare: micile, surprinzătoare invenții vizuale ale lui Henry Levin din **Călătorie spre centrul pămîntului**, jovialitatea familială și aerul ușor lunatic pe care Cerkasov le conferă lui Paganell în **Copiii căpitanului Grant**, filmul, altfel modest, produs de Mosfilm, în 1936, scenografia fantasmagorică din **De la pămînt la Lună** al lui Byron Haskin. Într-un cuvînt, un bilanț totuși sărac.

Trecînd peste filmele inspirate de «Robur Cuceritorul», «Cariera unei comete» și alte povestiri, reținem:

«De la pămînt la lună»

1902: **Le voyage dans la lune** (Călătoria în lună) — Franța. Regia: Georges Méliès. Primele nouă «tablouri» inspirate de romanul lui Verne, următoarele sugerate de nu mai puțin faimosul «Primii oameni în lună» al lui H.G. Wells.

1958: **From the Earth to the Moon** — S.U.A. Regia: Byron Haskin. În distribuție: Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget. Personajul Jules Verne e jucat de Carl Esmond.

1967: **Jules Verne's Rocket to the Moon** (Ra-cheta lui Jules Verne spre lună) — Anglia. Regia: Don Sharp. Printre actori: Burl Ives, Troy Donahue, Gert Froebe. Produs de «Jules Verne Films».

«Călătorie spre centrul pămîntului»

1959: **Journey to the Center of the Earth** — S.U.A. Regia: Henry Levin. Trucaje de calitate. Printre actori: James Mason, Pat Boone, Diane Baker, Arlene Dahl.

«20 000 de leghe sub mări»

1907: **Vingt mille lieues sous les mers** — Franța. Regia: Georges Méliès. Sugestii plastice împrumutate din gravurii ediției Hetzel.

1914: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Allan J. Hollubar. O noutate tehnică: frații Williamson folosesc primele aparate de luat vederi submarine.

1916: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Stuart Paton.

1954: **Twenty Thousand Leagues under the Sea** — S.U.A. Regia: Richard Fleischer. Astori de prima mînă: James Mason, Kirk Douglas, Peter Lorre, Paul Lukas. Produs de Walt Disney.

«Insula misterioasă»

1929: **The Mysterious Island** — Anglia. Regia: Lucien Hubbard. Cap de atîș: Lionel Barrymore. Experimente de culoare, datorate operatorului William Howard Greene.

1941: **Tainstvenii ostrov** — U.R.S.S. Regia: E. Pențlin. Turnat în studiourile din Odessa. N. Komissarov în rolul căpitanului Nemo.

1961: **The Mysterious Island** — Anglia. Regia: Cy Endfield. În distribuție: Michael Craig, Jean Greenwood, Michael Callan, Herbert Lom. «Cel mai puțin pueril dintre filmele inspirate de Jules Verne, aventura supraviețuitorilor fiind povestită fără naivități, ba chiar atîngînd tragedia» — scrie René Prédal.

1969: **Captain Nemo and the Underwater City** (Căpitanul Nemo și orașul submarin) — Anglia. Regia: James Hill. Actori: Robert Ryan, Nanette Newman, Chuck Connors, John Turner. Inspirat liber de Jules Verne.

1973: **L'île mystérieuse** — Franța-Spania-Italia. Regia: Juan Antonio Bardem, Henri Colpi. Cu: Omar Sharif, Philippe Nicaud, Jes Hahn, Gabriele Tinti. Două semnături ilustre, un film oarecare.

«Cinci săptămîni în balon»

1961: *Five Weeks in a Balloon* — S.U.A. Regia: Irwin Allen. În distribuție: Red Buttons, Fabian, Barbara Eden, Cedric Hardwicke, Peter Lorre. O suită de ilustrații ingenioase.

1966: *Cinci săptămîni în balon* — România. Regia: Olimp Vărășteanu. Scurt-metraj de animație (cartoane decupate).

«Căpitan la 15 ani»

1945: *Piatnadțatiletii Kapitan* — U.R.S.S. Regia: V. Juravliov. Pe generic: V. Larionov (Dick), A. Hvilia, M. Astangov.

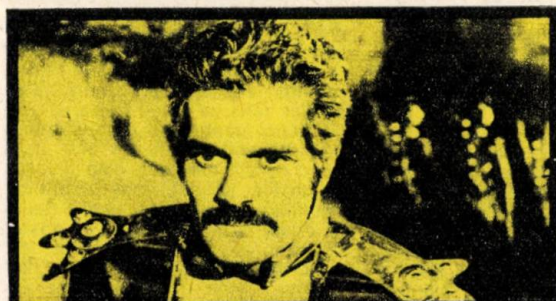
«Copiii căpitanului Grant»

1936: *Deti Kapitana Granta* — U.R.S.S. Regia: V. Vainștok. Un Paganel de neuitat: Nikolai Cerkasov. De neuitat — și cîntecele lui Dunaevski.

1962: *In Search of the Castaways* (În căutarea naufragiaților) — S.U.A. Regia: Robert Stevenson. Un Paganel tot atît de fermecător: Maurice Chevalier. În alte roluri: George Sanders, Hayley Mills, Jack Gwillim.

«Ocolul pămîntului în 80 de zile»

1956: *Around the World in 80 Days* — S.U.A. Regia: Michael Anderson. O distribuție de zile mari: David Niven, Cantinflas, Shirley Mac Laine, Charles Boyer, Joe E. Brown, Robert Newton, John Carradine, Marlene Dietrich, Fernandel, Frank Sinatra, Ronald Colman, Trevor Howard.



Mari regizori și mari actori înobilează genul:
Insula misterioasă de J.A. Bardem și Henri Colpi, cu Omar Sharif și Ocolul pămîntului...
de M. Anderson, cu David Niven



«Farul de la capătul lumii»

1970: *The Light at the End of the World* — S.U.A.-Spania. Regia: Kevin Billington. Actori: Kirk Douglas, Yul Brynner, Jean-Claude Drouot, Samantha Eggar, Renato Salvatori.

«Mathias Sandorf»

1922: *Mathias Sandorf* — Franța. Regia: Henri Fescourt. În distribuție: Romuald Joubé, Yvette Andreyor, Jean Toulut, Max de Rieux, Jeanne Heibling. Serial în 9 episoade.

1962: *Mathias Sandorf* — Franța-Italia-Spania. Regia: Georges Lampin. Actori: Louis Jourdan, Serena Vergano, Francisco Rabal, Claudio Gora, Bernard Blier. Printre semnatarii adaptării: Charles Spaak.

«Michel Strogoff»

1910: *Michael Strogoff* — S.U.A. Regia: J. Searle Dawley.

1914: *Michael Strogoff* — S.U.A. Regia: Lloyd B. Carleton.

1926: *Michel Strogoff* — Franța-Germania. Regia: Viatcheslav Tourjansky. Protagonist: Ivan Mosjoukine.

1936: *Michel Strogoff* — Franța-Germania. Regia: Richard Eichberg, Jacques de Baroncelli. În rolul principal: Anton Walbrook.

1937: *The Soldier and the Lady* (Soldatul și doamna) — S.U.A. Regia: George Nicholls Jr. Cu: Anton Walbrook.

1943: *Miguel Strogoff* — Mexic. Regia: Miguel Delgado.

1956: *Michele Strogoff* — Italia-Franța-R.F.G. Regia: Carmine Gallone. În rolul lui Strogoff: Curd Jürgens.

1970: *Strogoff* — Italia-Franța-R.F.G. Regia: Eriprando Visconti. Un erou cu chip angelic: John Philippe Law.

«Steaua Sudului»

1968: *The Southern Star* (Steaua Sudului) — Anglia-Franța. Regia: Sidney Hayers. Pe generic: Orson Welles, Ursula Andress, George Segal, Ian Hendy. O atracție în plus: Baletul Național din Senegal.

Motive din diverse romane

1958: *Vynález Zkazy* (Invenție diabolică) — Cehoslovacia. Regia: Karel Zeman. Actori: L. Tokos, A. Navrátil, M. Holub.

Actori evoluind pe fundalul decorurilor care imită litografiile din primele ediții ale cărților lui Verne. Zeman: «Filmul meu vorbește imaginației prin gravurile lui Benet și Riou (...) În anumite scene, alături de actori în carne și oase, sînt folosite desenul animat și marionetele. A trebuit să stilizez pînă și cele mai mici detalii.»

În aceeași tehnică, Zeman va realiza

1967: *Ukradena vzducholod* (Dirijabilul furat)

și
1969: *Archa pana Servadaca* (Pe cometă) În 1958, *Invenție diabolică* a fost distins cu Marele Premiu al Expoziției de la Bruxelles.

L. GEORGE



scriitorii
și filmul

«Filmul pe care avem iluzia
că îl vedem ca spectatori,
nu este altceva decât povestea
propriei noastre vieți»...

Italo Calvino

Italo Calvino:

Autobiografia unui spectator

Născut în 1923. Fost luptător în mișcarea de rezistență antifascistă. Debutază în 1947 cu o cronică lirică, în spirit neorealism, a vieții partizanilor din munții Liguriei: «Căderea cuiburilor de păianjen». Romanele și, mai ales, amplele sale nuvele recomandă un scriitor preocupat de problematica socială, înzestrat cu un fin simț psihologic (Calvino e un bun cunoscător al sufletului adolescentin), un prozator a cărui originalitate de stil stă în îmbinarea realismului cu fantasticul: «Povestiri», «Intrarea în război», «Specula edilitară», «Norul de smog», «Furnica argentiniană», «Ziua celui care numără voturile», «Cavalerul inexistent», «Baronul din copaci» (tradus și în limba română), «Vicomtele tăiat în două».

În afara scheciului regizat de Nino Manfredi și cuprins în filmul **Dragostea dificilă** (o producție italo-vestgermană, 1962), în afara ecranizării semnate de Pino Zac după «Cavalerul inexistent» (Italia — 1969), literatura lui Calvino rămâne să fie descoperită de cinematograf.

Cinematograful ca miraj



A fost un timp în care mă duceam la cinema în fiecare zi, și câteodată chiar de două ori pe zi. Asta se petrecea prin anii '36,

de fapt în epoca adolescenței mele. În acești ani cinematograful a fost pentru mine o lume. O altă lume decât cea care mă înconjura, dar pentru mine numai ceea ce vedeam pe ecran avea caracterul unei lumi adevărate, plenitudine, necesitate, coerență. În timp ce, în afara ecranului, se aflau elemente eterogene care păreau asamblate din pură întâmplare; materialele proprii mele vieții mi se păreau lipsite de orice formă.

Cinematograful ca evaziune — s-a spus de nenumărate ori într-o formulă care se vrea condamnată — și fără îndoială la asta îmi servea mie cinematograful pe vremea aceea, la satisfacerea unei nevoi de depeizare, de proiectare a atenției mele într-un spațiu diferit — e o nevoie care, cred sincer, corespunde unei funcții primare de inserare în lume, a unei etape indispensabile de formare. Bineînțeles, existau și alte mijloace mai substanțiale și mai personale prin care să-ți creezi o lume a ta. Dar cinematograful era mijlocul cel mai lesnicios, cel mai la îndemână și, mai ales, cel care mă ducea instantaneu, oricât de departe.

Dovada acestei pasiuni reale pentru cinematograful se traducea prin graba cu care mă precipitam în sală de îndată ce cinematograful își în-

cepea programul, adică de îndată ce se deschidea, la ora 14. Să asist la prima proiecție, avea diverse avantaje: întâi sala era pe jumătate goală — și așa au fost cam toate pentru mine — și acest lucru îmi permitea să ocup un fotoliu de orchestră din rândul III și să-mi întind picioarele pe fotoliul din față; apoi era speranța că voi avea timpul necesar să mă strecor de acasă, fără ca cineva să-și fi dat seama de lipsa mea, lucru care-mi crea posibilitatea să solicit permisiunea să ies în oraș (de cele mai multe ori ca să văd al doilea film); aceste «sedințe» de cinema îmi dădeau o ușoară ameteală — foarte nocivă pentru studii, dar foarte propice reveriei. Și apoi mai exista un avantaj serios, chiar dacă era mai greu de măturis: vizionarea la ora începerii programului cinematografului îmi dădea posibilitatea fericită să văd un film de la început și nu la întâmplare, pe parcursul desfășurării lui, așa cum mi se întâmpla în mod obișnuit când ajungeam la cinema în timpul după-amiezii sau pe seară.

Să intri în sală după ce filmul a început e un obicei barbar — de altminteri generalizat la spectatorii italieni — și care durează pînă în ziua de azi.

Am putea spune că, încă de pe atunci, devansam toate tehnicile narrative — mai mult sau mai puțin sofisticate ale cinematografului modern — rupînd firul cronologic al poveștii și transformînd-o într-un «puzzle» care trebuia reconstituit, bucată cu bucată, sau acceptînd-o alcătuită din fragmente. Dar

ca să continui tentativa de consolare, aș mai spune că, asistînd la un film după ce-ți văzuseși înțîi sfîrșitul, te bucurai de niște satisfacții suplimentare: descoperai nu numai dezlegarea misterelor și a dramelor, ci însăși geneza lor, capătînd și un sentiment confuz de previziune referitor la personaje. Confuz, adică similar celui pe care-l încearcă ghicitoarele, pentru că reconstituirea unei trame lacunare nu este ceva ușor, cu atât mai mult cînd e vorba de un film polițist, unde identificarea înțîi a asasinului și apoi a delictului lasă la mijloc o zonă de mister cît se poate de întunecoasă. Mai mult, între început și sfîrșit, îmi lipseau de obicei o serie de secvențe, pentru că, uitîndu-mă la ceas, îmi dădeam seama că e tirziu și că dacă nu voiam să înfrunt mînia părintească, trebuia să plec imediat, înainte ca pe ecran să apară scena la care intrasem.

În felul ăsta multe filme mi-au rămas în minte, și astăzi încă, după mai bine de 30 de ani — ce spun? de aproape 40 de ani, dar cu un gol la mijloc. Cînd mi se întâmplă să văd unul din acele filme la televizor, de pildă — recunosc scena la care am intrat atunci în sală, scenele pe care le-am văzut fără să le pot lega de rest, și regăsesc bucățile din puzzle, ca și cum l-aș fi lăsat incomplet în ajun.

Ucenicia

Vorbesc aici de filmele pe care le-am văzut între 13 și 18 ani, cînd

cinematograful mă preocupa cu o putere pe care n-am simțit-o nici înainte și nici după acea epocă; despre filmele văzute în mica copilărie, amintirile sînt vagi; iar filmele pe care le-am văzut la vremea maturității se amestecă cu alte impresii și experiențe.

Amintirile mele sînt cele ale unuia care descoperă cinematograful la un anumit moment; am fost crescut foarte «din scurt», iar mama a avut grijă să mă ferească de contactul cu lumea; cînd eram mic, mă ducea foarte rar la cinema, și numai la adaptări renumite și instructive. Am păstrat foarte puține amintiri despre filmul mut și despre primele filme «vorbite»: cîteva pelicule cu *Charlot*, un film cu corabia lui *Noe*; *Ben Hur* cu *Ramon Novarro*; *Dirijabilul* (în care un zeppelin naufragia la *Pol*); documentarul *Africa vorbește*, un film de anticipație referitor la anul 2000 și *Trade Horn*. Dacă *Buster Keaton* și *Douglas Fairbanks* figurează pe locurile de onoare ale mitologiei mele personale, acestea se datorează faptului că mai tîrziu i-am introdus, în mod retrospectiv, într-o copilărie a mea, imaginară, fără ca ei să fi existat în copilăria mea reală. Pe vremea aceea, îi știam doar din contemplarea unor afișe colorate. În general, eram ferit

la modă în copilăria mea, personajele masculine semănau ca gemenii între ei, iar acțiunea era întotdeauna bazată pe gelozia dintre doi piloți — dar ochii mei nu-i diferențiau și în mintea mea era un singur pilot — lucru care genera o enormă confuzie.

În concluzie: ucenicia mea de spectator a fost lentă și plină de contraste; dar probabil că de aici a izbutit pasiunea de care vă vorbesc.

Cînd ieșeam din cinematograful pe la 4 sau 5 după amiază, eram frapat de senzația timpului care trece, de contrastul dintre două dimensiuni: cea din interiorul și cea din exteriorul filmului. Intrasem cînd afară era lumină orbitoare și ieșeam în întuneric; străzile luminate păreau să prelungească efectele de alb-negru ale ecranului. Întunericul îmblinzea oarecum discontinuitatea dintre aceste două lumi, dar pe de altă parte o accentua, deoarece marca scurgerea celor 2—3 ore pe care le trăisem într-o viață imaginară sau plonjat în alt secol. Atunci simțeam o emoție neobișnuită, constatînd că ziua s-a mărit sau s-a micșorat; trecerea dintr-un anotimp în altul (aproape nesimțită, în localitatea temperată în care trăiam) abia la ieșirea din cinematograful o simțeam... Cînd în film ploua, citeam urechea să aud dacă nu cumva

mine un reflex, un sentiment de angosă. Dacă nu era încă ora cinei, mă mai plimbam cu prietenii pe strada principală. Treceam iar prin fața cinematografului de unde abia ieșisem și auzeam răsundînd în stradă dialogul care venea din cabina de proiectie: îl receptam cu un sentiment de irealitate, nu mă mai puteam identifica cu el, pentru că pășisem în lumea exterioară, dar încercam un sentiment asemănător cu nostalgia, sentimentul celui care se întoarce trecînd peste prag.

Lumea

Mă gîndesc la o anumită sală de cinema, cea mai veche din orașul meu, cea de care sînt legate primele mele amintiri din vremea filmului mut, și care de atunci și pînă foarte curînd și-a păstrat aceeași firmă, «*Liberty*», decorată cu medalii. Sala era lungă și mare, în pantă, înconjurată de un coridor cu coloane. Fereastra cabinei operatorului dădea în strada principală, și prin ea răsunau afară vocile absurde din film, metalice, deformate de tehnica rudimentară a epocii, și încă mai absurde din cauza dublajului într-o limbă plină de elocință, dar care n-avea nimic comun cu italiana vorbită, fostă sau viitoare... Și totuși, falsitatea acelor voci avea o forță de comunicare în sine, ca și cîntecul sirenelor, iar eu trecînd pe sub acea fereastră auzeam chemarea acelei alte lumi, care pentru mine era lumea.

Ușile laterale ale sălii dădeau într-o straduță; în antracel, plasatorul, îmbrăcat în livree cu brandenburghuri, dădea la o parte draperiile de catifea roșie și în prag apărea culoarea aerului de-afară. Spectatorii din sală se priveau cu trecătorii de pe stradă, și de ambele părți se simțea un fel de jenă, ca și cum ori unii ori alții se făceau vinovați de încălcarea teritoriului respectiv. În mod special în antracel dintre partea I și a II-a a filmului (acest antracel este un obicei pur italian, care, inexplicabil, a rezistat pînă în ziua de azi), îmi dădeam seama că mă aflu în acel oraș, în acea zi, la acea oră — dar că, în curînd voi fi iarăși în Mările Chinei sau la San-Francisco în plin cutremur, și plăcerea mea creștea. Sau — după dispoziția sufletească în care mă găseam, reprezenta un avertisment special pentru mine, ca să nu uit că mă aflu într-o lume reală și că nu trebuia să mă rătăcesc cu gîndul... Mai puțin jenante erau intreruperile la cinematograful cel mai mare din oraș din acea vreme. Aerisirea se făcea prin acoperișul mobil al cupolei metalice, care se găsea în mijlocul plafonului pictat cu centauri și nimfe. Vederea cerului în timpul pauzei îmi provoca o stare de meditație, căci norii care treceau încet păreau să vină din alte continente sau din alte secole. În serile calde de vară proiecția filmului se făcea cu plafonul desco-



«Despre filmul mut nu păstrez decît crîmpeie de amintiri în care intră cîteva pelicule cu Chaplin»

de filme de dragoste — pe care, de altfel, nici nu le înțelegeam, pentru că, pe vremea aceea, din cauza lipsei de obișnuință, nu distingeam fizionomiile cinematografice și confundam bărbaii, mai ales dacă purtau mustață; confundam între ele și femeile, mai ales dacă erau blonde... În filmele de aviație, care erau foarte

plouă și afară, sau dacă nu mă prindea vreo furtună tocmai atunci, cînd fugisem de-acasă fără să iau umbrela; aceasta era unica circumstanță în care, trăind în lumea de pe ecran, îmi reaminteam de lumea reală, cea de afară, și asta-mi provoca o stare de angosă. Pînă astăzi încă, ploaia din filme provoacă în



perit, și prezența cerului înstelat ne îngloba pe toți în același univers.

În timpul vacanței mari, mi se dădeam la cinema cu mai multă libertate și calm. Marea majoritate a colegilor plecau din orașul maritim în care locuiam, pentru săptămâni și săptămâni. Pentru mine această perioadă reprezenta vinătoria după filmele vechi, pentru că în sezonul estival cinematografele prezentau filme din anii trecuți, dinainte ca această foamă de film să se fi trezit în mine. Astfel, vara puteam să recitig niște ani pierduți și să-mi construiesc un statut cu vechime de cineați. Erau filme din circuitul comercial normal (explorarea universului retrospectiv în cinecluburi sau cinemateci va marca o altă fază din viața mea, un raport dintre un oraș și alte lumi diferite și, atunci, cinematograful va face parte dintr-un context mai complex, dintr-o istorie). Mai păstrez în suflet emoția resimțită la descoperirea unui film vechi de 3-4 ani cu Greta Garbo, film care părea că vine spre mine din timpuri preistorice. Partenerul ei era un Clark Gable tânăr și fără mustață. Se numea **Susane Lennox** — sau poate e vorba de alt film? — pentru că în acea epocă am adăugat la colecția mea două filme cu Greta Garbo. Dar filmul de vîrf a fost pentru mine **Palma** cu Jean Harlow (N.R.: film neidentificat).

N-am spus încă, mi s-a părut ceva subînțeles, că cinematograful însemna pentru mine cinematograful american, producția curentă a Hollywoodului.

«Epoca mea» începe cu **Lăncierii din Bengal** cu Gary Cooper, cu **Revolta de pe Bounty** cu Charles Laughton și Clark Gable, pînă la moartea lui Jean Harlow (pe care am reîntîlnit-o, asemănînd-o peste ani și ani cu moartea Marilyn Monroe, dar atunci eram conștient de încălcarea nevrotică a fiecărei simbol). În intervale, comedii, multe comedii; filme polițiste, cu Myrna Loy, W. Powell și cățelul Asta; musicaluri, cu Fred Astaire și Ginger Rogers; thriller-uri cu detectivul chinez Charlie Chan; filme de groază, cu Boris Karloff. De numele regizorilor îmi amintesc mai puțin decît de cele ale actorilor, exceptînd pe Frank Capra, Gregory La Cava și Frank Borzage, ultimul aducînd într-o lume de miliardari oameni obișnuiți, interpretați de obicei de Spencer Tracy; pe atunci, în «era Roosevelt» (asta am aflat-o mai tîrziu), regizorii erau plini de bune sentimente față de epoca lor. Dar în vremea copilăriei mele nu făceam asemenea distincții...

Palmolivul american și mirosurile franțuzești

Cinematograful american de atunci era o colecție de chipuri de actori care n-aveau și nici nu vor mai avea egal (cel puțin așa mi se pare mie) și de povești în diverse combinații, ale căror mecanisme simple puneau în valoare și făceau

«să meargă bine» împreună aceste figuri (amorezi, actori de caracter, actori de plan-doi). Prea puțină salvare a unei societăți sau epoci plutea în jurul acestor trame tradiționale, și tocmai lucrul ăsta mă impresiona, fără să fi putut — atunci — să-l definesc. Era (asta aveam s-o descopăr mai tîrziu) mistificarea a ceea ce constituia societatea americană, dar era o altfel de mistificare, deosebită de mistificarea care mă înconjură în viața reală, a Italiei de atunci. Și deoarece pentru un psihiatrist este la fel de interesant și atunci cînd pacientul e sincer sau mincinos — pentru că în oricare din ipostaze el i se relevă — tot așa eu, spectator care aparținam unei lumi cu alt sistem de mistificare, aflam, descopeream și puțin adevăr în toată această enormă mistificare pe care o difuzau producțiile hollywoodiene. De aceea nu port nici un fel de pică acelei ima-

gini mincinoase a vieții; acum îmi dau seama că niciodată n-am considerat-o un adevăr, ci doar una dintre posibilele imagini artificiale care mi se ofereau — cu toate că nu eram în stare să explic acest lucru.

Vedeam și filme franceze care mi se prezentau cu totul deosebit, conferind depeizării o altă dimensiune. un fel de liant special între locurile reale ale experiențelor mele și locurile de oriunde (efectul numit **realism** tocmai în acesta constă, dar asta aveam s-o aflui mai tîrziu). După ce am văzut **Casbah-ul** algerian în **Pépé le Moko**, mă uitam cu alți ochi la străduțele și scările orașului meu. Figura lui Jean Gabin părea plămuită dintr-un alt fel de material — psihologic și fiziologic — decît cele ale actorilor americani, figuri pe care nu mi le puteam imagina apărînd după o farfurie murdară de supă și de umilintă, ca în primele secvențe din **La Bandera** (poate numai chipul



«Buster Keaton figurează pe locul de onoare al mitologiei mele»